COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie I.ª - ITALIA ARTISTICA

25.

MILANO

I.

Collezione di Monografie illustrate

Serie ITALIA ARTISTICA

DIRETTA DA **CORRADO RICCI.**

Volumi pubblicati:

*1. RAVENNA di CORRADO RICCI. VI Edizione, con 156 illus.
2. FERRARA e POMPOSA di GIUSEPPE AGNELLI. III Ediz., con 138 illustrazioni.
3. VENEZIA di POMPEO MOLMENTI, con 132 illustrazioni.
4. GIRGENTI di SERAFINO ROCCO; da SEGESTA a SELINUNTE di ENRICO MAUCERI, con 101 illustrazioni.
5. LA REPUBBLICA DI SAN MARINO di CORRADO RICCI. II Edizione, con 96 illustrazioni.
6. URBINO di GIUSEPPE LIPPARINI. II Ediz., con 116 illus.
7. LA CAMPAGNA ROMANA di UGO FLERES, con 112 illus.
8. LE ISOLE DELLA LAGUNA VENETA di P. MOLMENTI e D. MANTOVANI, con 119 illustrazioni.
*9. SIENA d'ART. JAHN RUSCONI. II Ed., con 160 illustrazioni.
10. IL LAGO DI GARDA di GIUSEPPE SOLITRO, con 128 illus.
11. S. GIMIGNANO e CERTALDO di ROMUALDO PÀNTINI, con 128 illustrazioni.
12. PRATO di ENRICO CORRADINI; MONTEMURLO e CAMPI di G. A. BORGESE, con 122 illustrazioni.
13. GUBBIO di ARDUINO COLASANTI, con 114 illustrazioni.
*14. COMACCHIO, ARGENTA E LE BOCCHE DEL PO di ANTONIO BELTRAMELLI, con 134 illustrazioni.
*15. PERUGIA di R. A. GALLENGA STUART, con 169 illustraz.
16. PISA di I. B. SUPINO, con 147 illustrazioni.
*17. VICENZA di GIUSEPPE PETTINÀ, con 147 illustrazioni.
*18. VOLTERRA di CORRADO RICCI, con 166 illustrazioni.
*19. PARMA di LAUDEDEO TESTI, con 130 illustrazioni.
*20. IL VALDARNO DA FIRENZE AL MARE di GUIDO CAROCCI, con 138 illustrazioni.
*21. L'ANIENE di ARDUINO COLASANTI, con 105 illustrazioni.
*22. TRIESTE di GIULIO CAPRIN, con 139 illustrazioni.
*23. CIVIDALE DEL FRIULI di GINO FOGOLARI, con 143 ill.
24. VENOSA E LA REGIONE DEL VULTURE di GIUSEPPE DE LORENZO, con 121 illustrazioni.

Ogni volume L. 3,50, rilegato L. 5 - quelli con asterisco L. 4, rilegati L. 5.50

Indirizzare cartolina-vaglia all'Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

MILANO

PARTE I.ª

CON 155 ILLUSTRAZIONI

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1906

INDICE DEL TESTO

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

MILANO

« L'amore è tanto più fervente quanto
la cognizione è più certa ».
LEONARDO DA VINCI.

A conoscenza di Milano artistica è così incompleta da parte della gran maggioranza degli Italiani che si crede ancora da molti che, oltre a due o tre luoghi ormai consacrati dalle vecchie guide, poco o nulla vi meriti una visita. La sua giusta fama di centro d'industrie fiorenti e le stesse distrazioni mondane ch'essa offre in misura maggiore delle altre città italiane hanno contribuito ad eclissare il ricordo di lontani splendori e di antiche glorie dell'arte. Dalla foresta di fumajoli dei sobborghi che la circonda, superbe antenne della forza nuovissima, a pena la gran guglia del Duomo s'erge quasi ultimo e venerando baluardo di ben diverse conquiste a ricordare a chi sopraggiunge di fuori il predominio dello spirito sulla vita materiale. Eppure la città vanta ancora, nonostante le troppe vittorie del piccone demolitore, così esuberante patrimonio artistico che all'artista e allo studioso potrebbe opportunamente rivolgersi l'avvertimento che a un poeta straniero aveva provocato la visita diligente di Parma: non creda di conoscere l'Italia nell'arte sua e nelle sue glorie quegli che non conosce Milano.

Scopo di questa pubblicazione è di ricordare quell'arte e quelle glorie. Non è e non vuol essere una guida perchè a ciò hanno provveduto, qualche volta ottimamente, antichi e moderni amatori della città, ma piuttosto una storia dell'arte locale — se la parola non presume troppo, dato il carattere divulgativo di questa serie di monografie — destinata alla illustrazione delle sole opere create sul luogo dall'epoca romana fino ad oggi. Desiderio di chi scrive fu di tracciare la grande parabola artistica che, dopo le potenti, ma oggi frammentarie costruzioni della città romana, s'inizia con le originalissime fabbriche delle chiese medioevali — su cui dovrà giganteggiare quella di Sant'Ambrogio — si afferma, nel trecento e nel quattrocento, col Duomo e con numerose chiese minori — ove i maestri campionesi disseminarono sarcofagi ornatissimi — trionfa, dopo i geniali tentativi di maestri primitivi, con scuole di una attività meravigliosa — a capo delle quali son Bramante, Amadeo, Leonardo da Vinci — declina, non senza ultimi fulgidissimi splendori degli artisti del tempo di S. Carlo Borromeo, originali anch'essi, più che in ogni altra regione del tempo, e riattacca l'epoca presente di attività e di speranze al glorioso passato. Io mi auguro che meglio che non avrebbe fatto una guida, la quale per la fredda oggettività che la informa deve additare al visitatore le opere importate come le opere create sul luogo, contribuisca il presente scritto a rompere la infondata leggenda di cui ho fatto cenno. E lo scritto avrà raggiunto il suo scopo se, alla conoscenza delle fiorentissime scuole locali dalle audacie che han pochi riscontri anche nei centri d'arte più famosi, e dinanzi allo spettacolo davvero consolante di così gran numero di chiese vetuste e belle, di palazzi e di cortili in cui aleggia sereno lo spirito inventivo ed equilibrato dei grandi maestri della rinascenza, e dinanzi al gran numero di collezioni pubbliche e private rigurgitanti di opere d'arte, il lettore potrà farsi la persuasione che la città merita altro omaggio che quello che quasi solo le vien tributato per lo spettacolo delle sue energie e della sua attività odierna.

Nonostante la eccezionale larghezza concessami nello svolgimento dello scritto e nella scelta del materiale illustrativo (così che si è dovuto dividere la monografia in due parti), mi son limitato a corredare lo scritto con le sole riproduzioni delle opere d'arte maggiori. Anche da queste è ben possibile farsi un'idea — da chi non conosce ancor intimamente la città — della sua eccezionale ricchezza artistica. Ma le opere qui riprodotte rappresentano a pena un mazzo di fiori colto da un giardino vastissimo.

F. MALAGUZZI VALERI.

PANORAMA DI MILANO.

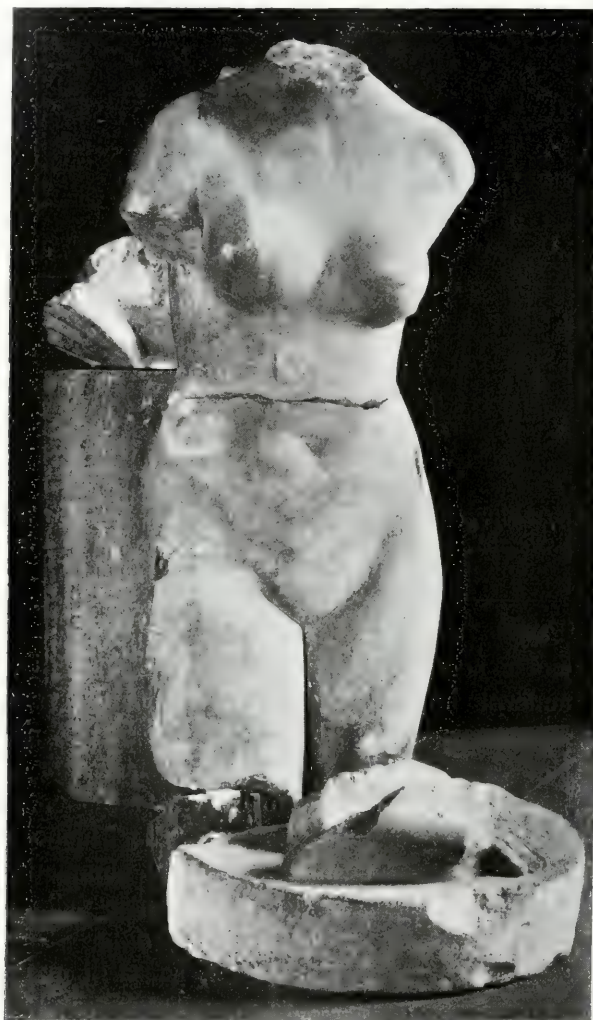
I.

Origine di Milano — L'epoca preromana — La città romana — Il basso medioevo — Le chiese di S. Ambrogio, di S. Simpliciano, di S. Marco, di S. Sepolcro — Il periodo comunale e il palazzo del Podestà.

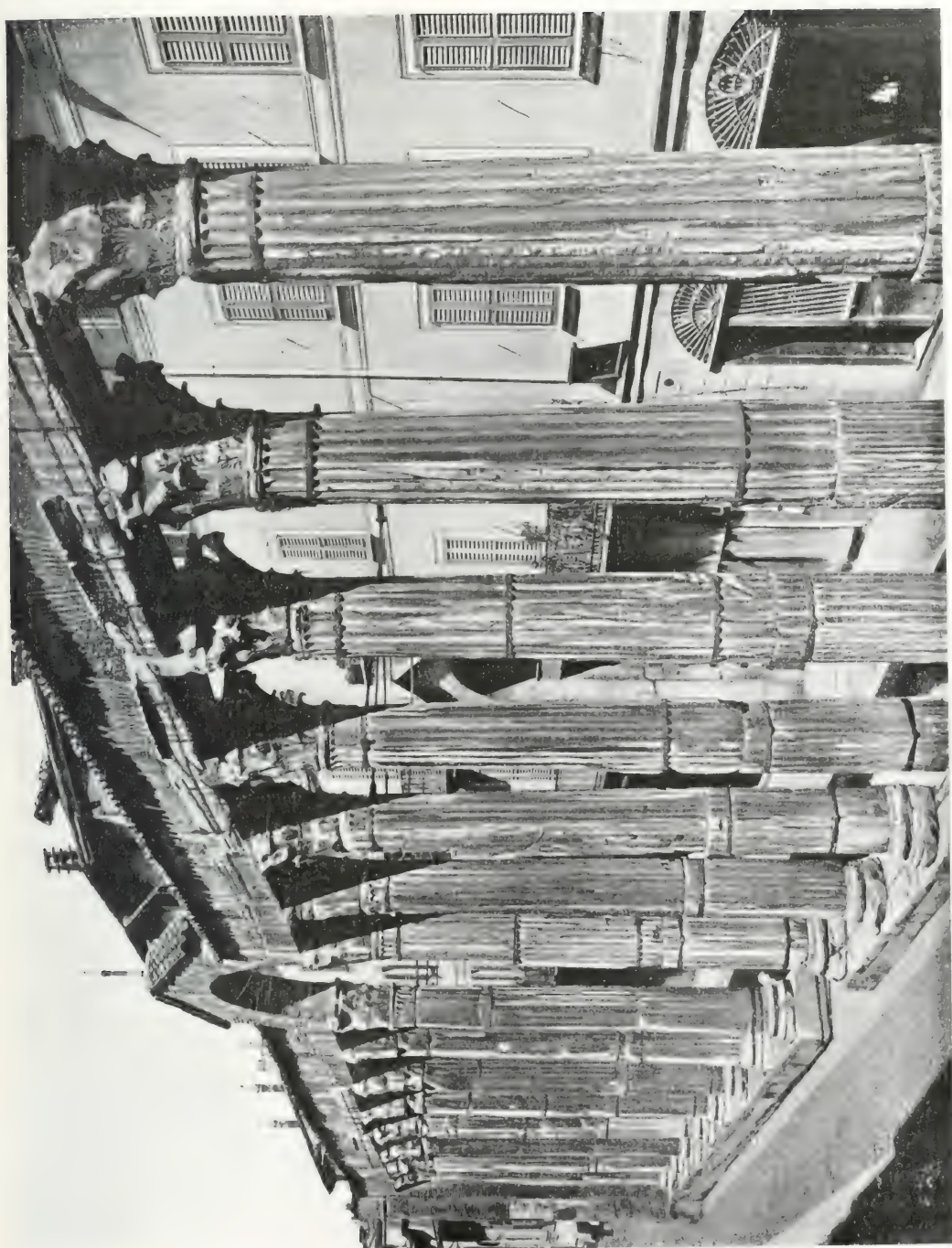
PER chi vuol conoscere, a grandi linee ma con gli esatti criteri che gli studi moderni impongono anche ai modesti contributi della scienza storica e artistica, le vicende della città di Milano, in modo da avere, rapida ma giusta, la visione della origine delle opere d' arte, che di quelle vicende sono il risultato e l'affermazione, poco può interessare quanto vi sia di vero nell'asserzione di Tito Livio che Milano sia stata fondata da Belloveso, duce dei Galli, nella quarantacinquesima olimpiade, vivente Tarquinio Prisco, e tanto meno l'esame dell'etimologia del nome della città, derivi esso da quello dei capitani Medo e Olano — donde *Mediolanum* — ai quali si dovrebbe la prima pianta della città, o dal tedesco *Mayland*, paese di maggio o di primavera.

A quest'ultima versione la temperatura prevalente, per sei mesi dell'anno, nella città, e alla precedente il contrario parere di Sidonio Apollinare s'incaricaron già, da molti secoli, di opporsi radicalmente; come il buon senso e la mancanza di serie ragioni s'opposero ad altre spiegazioni sull'origine stessa, compresa quella che la vorrebbe causata dalla scoperta di un porco selvatico, o troja mezza lanuta, *in medio lanae*, che dicevasi trovata nello scavare i fondamenti della nuova città, a quanto narra Isidoro e come cantavan Sidonio Apollinare e Claudiano: il più antico simbolo che a quell'origine, secondo alcuni, alluderebbe, è opera tarda, medioevale, sopra un arco del palazzo della Ragione in piazza dei Mercanti. Più verosimile è che la parola risponda alla fusione della parola latina allusiva alla situazione me-

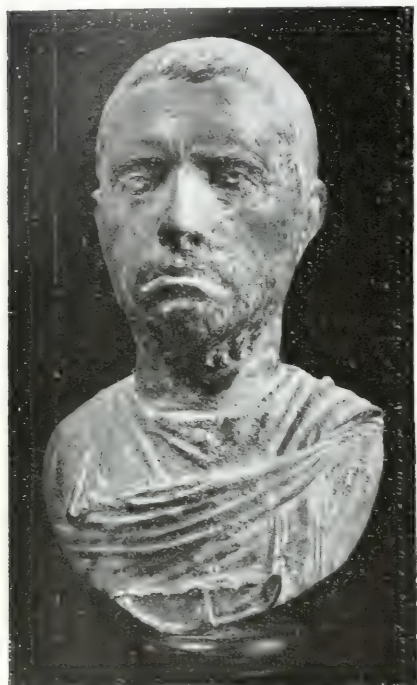
diana del luogo e al motto gallico *lan* — la terra per antonomasia — a indicare il centro insubre della popolazione gallica, che appunto altri Mediolani ebbe altrove.

Abbandonato il campo delle leggende, iniziando la rassegna delle opere d'arte che i secoli ci tramandarono, a più sicuro e attraente fondamento di ricerca e

FRAMMENTO DI UNA VENERE (MUSEO ARCHEOLOGICO). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

di studio, l'archeologo può esaminare con profitto, pel periodo che riguarda l'epoca preromana, gli avanzi rintracciati presso la cascina Ranza, fuor di porta Ticinese, attestanti l'esistenza d'abitazioni, durante l'età del bronzo, nella località, a un di presso, ove sorse la città: cimelii che, come precisò il Castelfranco, appartengono al periodo più antico cui ci abbian fatto risalire le scoperte fatte finora nel

(Fot. Brogi)

LE COLONNE ROMANE DI S. LORENZO.

comune di Milano e che accennerebbero allo stesso popolo che occupava alcuni villaggi nel lago di Varese o, almeno, ad uno che con quello trovavasi in relazione diretta. Nello stesso museo municipale, nel Castello Sforzesco, l'archeologo può studiare, accanto a quegli oggetti ricordati, quelli rintracciati dal Biondelli a Sesto Calende, tombe, vasi, situle, e altri della così detta civiltà gallo-italica, ritrovati a Golasecca, dove tutta una necropoli di oltre tre mila tombe attestò la presenza di un popolo numeroso.

***

BUSTO VIRILE IN BRONZO (MUSEO ARCHEOLOGICO).
(Fot. Brogi).

Nel periodo romano la città ebbe un'epoca di sviluppo edilizio e di prosperità, specialmente quando Marc'Aurelio Valerio Massimiano Erculeo vi pose la sede della corte imperiale. Ma sulla cinta di mura ch'egli, secondo Aurelio Vittore, v'avrebbe innalzata molto favoleggiarono i vecchi storici del luogo, e la critica moderna non è disposta ad accettare ad occhi chiusi le asserzioni di Acerbo Morena podestà di Lodi che lodava di Milano la forte cinta provvista di cento torri e tanto meno quelle del Fiamma e di Landolfo seniore che parlano adirittura di trecento torri. Gli scavi per la costruzione del palazzo della Cassa di Risparmio misero in luce buon tratto di quella cinta a grosse pietre quadrate e durissimi mattoni, rivestita di poderosi massi spianati e diligentemente disposti: struttura che richiamò alla memoria qualche altro avanzo rintracciato, nel sottosuolo, altrove.

Una torre romana rimase nel recinto del Monastero Maggiore, con un diametro interno di 7 metri ed esterno di 11; altre, di che appariron tracce durante lavori per costruzioni, sembraron rimaneggiate o medioevali. Secondo Landolfo il vecchio le sei porte principali della città erano munite di torri alte e rotonde, all'uso romano. Avanzi di un teatro furon rintracciati in via Meravigli, costruendosi il palazzo Turati: di edifici romani, mosaici, frammenti decorativi un po' dovunque. Di palazzi furon scoperte vestigia in diversi luoghi: di quello che sarebbe stato il palazzo imperiale si vorrebbe testimonio il pavimento venuto in luce nella sistemazione di via Torino dalla corsia di S. Giorgio alla via Nerino; di templi appariron avanzi in luoghi diversi e avrebber ricordato il culto di Giano, di Vesta, di Marte, di Giove, di Apollo, di Venere.

Gli avanzi dell'epoca romana non son certamente molti e notevolissimi: ma chi ha il culto delle memorie e sa tenere nel dovuto conto anche i prodotti modesti dell'arte, più a incitamento a riflessione che a freddo esame oggettivo di concetti e di

linee, vedrà sempre volentieri i pochi avanzi di quella civiltà rimasti a Milano nonostante le rovine, le ricostruzioni, gli ampliamenti, i vandalismi antichi e moderni che passaron frequenti attraverso la grande città. Tali le colonne dette di S. Lorenzo, grandiose, esuberanti nelle belle forme corinzie, di molle profilatura nelle controscanalature del fusto fino al primo terzo e nell'allungato capitello a fogliami; la statua marmorea in veste consolare presso le antiche case ch'eran dei Menclozzi, e nota al popolo col nomignolo di « uomo di pietra », addossata a

BASAMENTO CON FIGURE ROMANI DIPINTE. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

una casa del corso Vittorio Emanuele; le numerose accolte, in varie epoche, nel Museo Archeologico, quali il torso scavato in via S. Vito al Pasquirolo, le colonne di porfido e le altre binate, a scanalature, rintracciate nel Carrobbio, i capitelli corinzi esuberanti di foglie a profondo intaglio, fra cui superbo uno trovato al Bocchetto, i cippi, il bel fregio col genietto alato già in via B. Luini, la Venere acefala e senza braccia scavata in via S. Primo, non priva di grazia e di morbidezza, un bassorilievo trovato in via Rovello e l'altro, esuberante, sapiente d'effetti di luci e di ombre nel quale è un povero avanzo di una vivacissima sfilata di cavalieri, dalla distrutta torre di S. Giovanni in Conca dove fu rintracciato anche il grande mosaico a complessi fregi, il piccolo torso d'Ercole (?) scavato nei pressi del

Seminario, un busto virile pieno di verismo, una testa femminile di curiosa acconciatura, un grazioso e vivacissimo putto che a qualcuno fece nascere il dubbio che appartenga piuttosto al periodo aureo del Rinascimento e i molti frammenti rintracciati nei dintorni di S. Giorgio in Palazzo a riprova che in quella zona, ove pur sorgon le colonne di S. Lorenzo già credute l'atrio delle terme costrutte da Massimiano, era il nucleo più ricco della città romana, e ancora i molti busti, e i frammenti di una statua colossale e il tardo sarcofago di C. Valerio Petroniano e i marmi funerarii, e le are e i ricordi minori. Il che è ancor troppo poco per renderci ragione delle magniloquenti espressioni di Ausonio che ricordava, in versi, le meraviglie — *mira omnia*

MOSAICO DELLA CAPPELLA DI S. AQUILINO IN S. LORENZO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

— della città, i circhi, i teatri, i templi, le terme, il lusso dei cittadini, sì che la città, allora, avrebbe persin potuto vantare il paragone di Roma! I rapporti con la corte imperiale e, in seguito, la residenza del *Vicario d'Italia*, il governo del quale comprendeva le regioni dell' Italia superiore, e la dignità vescovile v'accrebber lustro e rinomanza: la libertà di culto contribuì allo sviluppo edilizio della città cristiana (e numerose sorser le basiliche. S. Ambrogio, pretore imperiale ch'era stato eletto vescovo nel 374, v'iniziò l'opera sua feconda di pace e di grandezza: egli riassume nella storia e nella tradizione milanese, che han fatto dell'epiteto *ambrosiano* un vanto pei cittadini quasi come quello del *civis* di Roma, tutto quanto v'è in essa di fiero, di indipendente, di buono: e indipendente e fiero fu il rito, e buono l'esempio del santo che la tradizione ama veder rispettato dallo stesso Valentiniano, al quale chiede conto delle violenze dei satelliti, o riscattare prigionieri con l'oro della chiesa o vincer gli ariani con la dolcezza della parola.

***

A ricordo dell'arte cristiana dei bassi tempi non mancano avanzi, qualcuno notevolissimo: un frammento d'intarsiatura marmorea con l'agnello allegorico nella chiesa di S. Ambrogio (sec. IV), il mosaico, nel quale è ancora un'eco vivace della grandiosità romana, nella cappella ora annessa alla stessa basilica detta già di S. Vittore in ciel d'oro, poi di S. Satiro, quelli della cappella di S. Aquilino presso S. Lorenzo (V sec.?), il dittico, con le scene della Passione e della Resurrezione di Gesù Cristo nel tesoro della Cattedrale (del V sec. pel Venturi, del IX pel Labarte) e, ivi, le coperte di libri sacri, la meravigliosa teca d'argento di S. Nazaro ricca di rilievi di rara bellezza e che al Graeven sembrò opera dell'oriente ellenico più che d'arte classica romana come pare preferibilmente, e alcuni avorii nella collezione Trivulzio e nel Museo Archeologico sui quali il carattere sintetico di questo scritto, che vuol esser traccia non illustrazione, ci toglie d'intrattenerci di più.

DUOMO — DITTICO SACRO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

La dignità dell'arte classica è rappresentata anche in un'opera a colori ascritta al IV secolo, l'Omero dell'Ambrosiana, nel quale le rappresentazioni dell' Iliade son trattate a tempera con preponderanza del minio e le terre sono alternate ai colori vegetali. Più tarda, del periodo carolingio, è la croce astile di S. Maria di S. Celso, ricchissima di figure e di pietre, ma che appare piuttosto come la sovrapposizione di due croci entro una stessa teca.

Gli studi dell'Hübsch furon diretti a provare che la chiesa di S. Lorenzo (ricostrutta al tempo di S. Carlo Borromeo), ritenuta un tempo come il risultato di trasformazioni d'antiche terme, è piuttosto un tempio della prima epoca cristiana: e vien oggi considerata coeva a quell'attraente costruzione del VI secolo ch'è il S. Vitale di Ravenna.

Oggi è un edificio ottagonale, cinto internamente da due loggiati sovrapposti e sostenuto da quattro lati per mezzo di torri quadrate; colonne, capitelli corinzi adattati anche a servir di base e una porta architravata nella cappella di S. Aqui-

lino son testimonio dell'arte romana della decadenza; all'esterno i muri originarii perimetrali si presentano a mattoni e son rinforzati agli angoli da vigorosi contrafforti, mentre i lati son provvisti di lesene e di una cornice che rivela i loggiati interni come a S. Vitale. La meglio conservata delle sue torri è quadra, rafforzata da lesene ripiegate agli angoli.

DUOMO — COPERTA DI UN EVANGELIARIO.

(Dal *Duomo di Milano* di C. Boito).

La chiesa di S. Vincenzo in Prato della primitiva costruzione dell'abate Giselberto nell'833 conserva due capitelli: dopo il mille (anzi, secondo alcuni, nel XIV secolo) fu rimaneggiata. Oggi — dopo i restauri del 1885-1888 — si presenta a tre navate divise da colonne con tre absidi a nicchiette a fornici e archetti spartiti da lesene come in S. Ambrogio, le muraglie dei fianchi e della fronte nude; le facciate anteriore e posteriore presentano gli archetti pensili ricorrenti lungo il de-

clivio del tetto e la finestruccia crociforme che si osservano in diverse chiese di tipo lombardo. Un'alta cripta si stende sotto il presbitero. Invece la chiesa di S. Satiro, sorta per cura dell'arcivescovo Ansperto nell'879, di minore interesse quale oggi si presenta rifatta dopo il mille e trasformata nel Rinascimento, è a vòlte semisferiche nelle absidi, a botte nelle corte braccia della croce ed a crociera con spigoli molto marcati negli spazi risultanti fra gli angoli del quadrato perimetrale e le colonne; ma il suo campanile è il prototipo dei campanili lombardi. È qua-

S. NAZARO - CAPPELLA ARGENTEA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

drato, in mattoni, diviso in quattro piani da cornici di denti a sega sorrette da archettini pensili di cui il primo e l'ultimo poggiano sulle fasce d'angolo, coperto di tetto a quattro spioventi, con feritoia e strombatura interna nel primo piano, monofore nel secondo, bifore nel terzo e nel quarto.

La chiesa di S. Babila, sorta al principio del mille, offriva già piloni lombardi a fascio, che spartiscono le tre navi e reggono gli archi longitudinali e i trasversali cingenti le vòlte a botte della navata di mezzo e con gli archi trasversali reggenti le vòlte a vela delle navi minori.

Le absidi di San Calimero, in cui le lesene spartiscon le nicchiette a fornici di

tre in tre, di S. Eustorgio (chiesa ritenuta in parte — la tribuna e le due arcate esterne delle navate sorrette da pilastri — dello scorcio del IX o dell'inizio del X secolo), di S. Celso, a nicchiette molto slanciate, e di S. Nazario, offron oggetto di studio prezioso all'esame dell'evoluzione dell'architettura lombarda.

*
* *

Al periodo longobardo succeduto quello dei Franchi, la trasformazione della città pagana in cristiana si completò nelle coscienze e nello spirito come s'era completata

CHIESA DI S. LORENZO — ESEDRA LATERALE. (Fot. Brogi).

nei monumenti: il rito ambrosiano ebbe lustro e fama dai sacerdoti che v'eran preposti e il capitolo maggiore del Duomo s'andò scegliendo fra le prime famiglie patrizie. Le chiese sorgevan dovunque, con gran cura costrutte in scelto materiale laterizio rosseggiante al sole: maggiore fra tutte, e intorno alla cui origine vivo è oggi il dibattito fra gli studiosi dell'arte, quella di S. Ambrogio. La questione dell'età del vecchio tempio lombardo, che sembra accogliere, nel nuovo ridestarsi di discussioni fra gli studiosi, omaggi di fede nuova, è del maggior interesse anche pei moltissimi quesiti di storia costruttiva e ornamentale che vi si collegano. La si volle costrutta nel secolo IX e non mancan valorosi sostenitori dell'antica tra-

S. VINCENZO IN PRATO — INTERNO

dizione: ma un più numeroso stuolo di studiosi ritiene che la basilica, ad eccezione dell'abside o delle absidi, venisse rifabbricata a partire dal XII secolo. Chi accoglie quest'ultima opinione si basa sul principio che nessun forte cambiamento avviene d'un tratto senza una graduale preparazione: la basilica ambrosiana sarebbe sembrata « una stupefacente eccezione », ciò che non toglie che si osservi, nel campo opposto, che tuttavia la basilica non manca di difetti appunto perchè sarebbe l'esempio più antico di costruzione a vôlte, delle quali tutto il rimanente dell'edi-

S. VINCENZO IN PRATO — ABSIDE. (Fot. De Marchi).

ficio apparrebbe deduzione logica. E si cita l'esempio di S. Maria in Aurona, di cui gli avanzi son oggi conservati presso il Museo Archeologico, a provare che v'era un'altra costruzione dello stesso tempo con vôlte analoghe al S. Ambrogio, in tal modo non più unico, anche se meravigliasse il fatto che S. Guglielmo, gran costruttore di monasteri in Francia, non avesse poi ripetute là le agili e pratiche novità delle vôlte a costoloni a crociera della basilica ambrosiana. A noi, dato il carattere eminentemente divulgativo della serie di monografie di cui fa parte la presente, non conviene esporre a lungo il pro e il contro della bellissima questione, nè le ragioni per cui da altri si ritiene che la chiesa di Aurona sia una ricostituzione dell'antica e che anche il Sant'Ambrogio e il suo ciborio debban esser portati ben avanti, al XII secolo. Forse nuovi elementi — sia di ricerche storiche che cri-

tiche — attendono ancora chi se ne valga a contributo dell'attesa risoluzione. Comunque si consideri la bella questione, sia o non sia quella basilica « la madre e la regina delle chiese lombarde » come la volle il De Dartein, è certo che essa non ha nulla a scapitare nel confronto con quelle stesse del XII secolo d'oltr'alpe;

S. BABILA CON LA NUOVA FACCIATA E COLONNA VENEZIANA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

d'altra parte, bene osserva G. B. Toschi che l'architettura romanica non può dirsi piuttosto lombarda che francese, inglese o tedesca; essa sorse col generale movimento rigeneratore che scosse contemporaneamente l'Europa occidentale ed ha perciò elementi comuni insieme con caratteri speciali alle diverse regioni; il che spiega, e in parte giustifica, i diversi nomi che le furon dati nella prima metà dell'ottocento, quando si cominciò a studiarla e per conseguenza ad apprezzarne il valore altis-

S. BABILA — FIANCO ED ABSIDE.

(Fot. De Marchi).

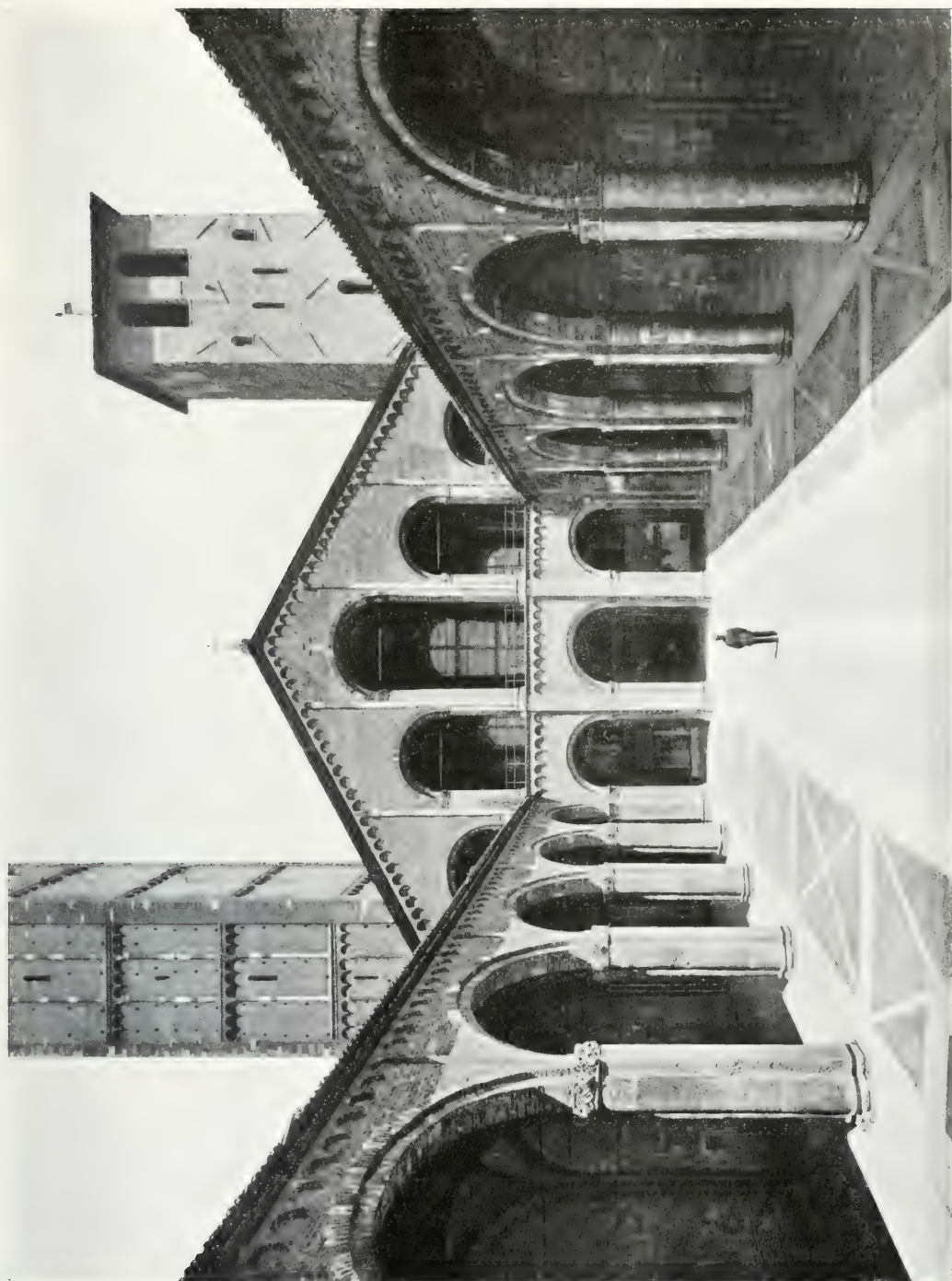
S BABILA — INTERNO.

(Fot. De Marchi).

simo. E, qualunque voglia essere il risultato definitivo della questione ambrosiana, la basilica non meriterà meno la bellissima pagina nella quale il Dartein fissò le impressioni che essa sveglia nel visitatore colto.

Essa rimarrà fra le più attraenti costruzioni d'Italia col suo insieme così suggestivo di linee, col grande atrio a portici retti da pilastri polistili, col suo grandioso interno a tre navate, con le leggiadre decorazioni del portale dovute ad *Adam magister* che vi appose il proprio nome.

LA BASILICA DI S. AMBROGIO. (Fot. Alinari).

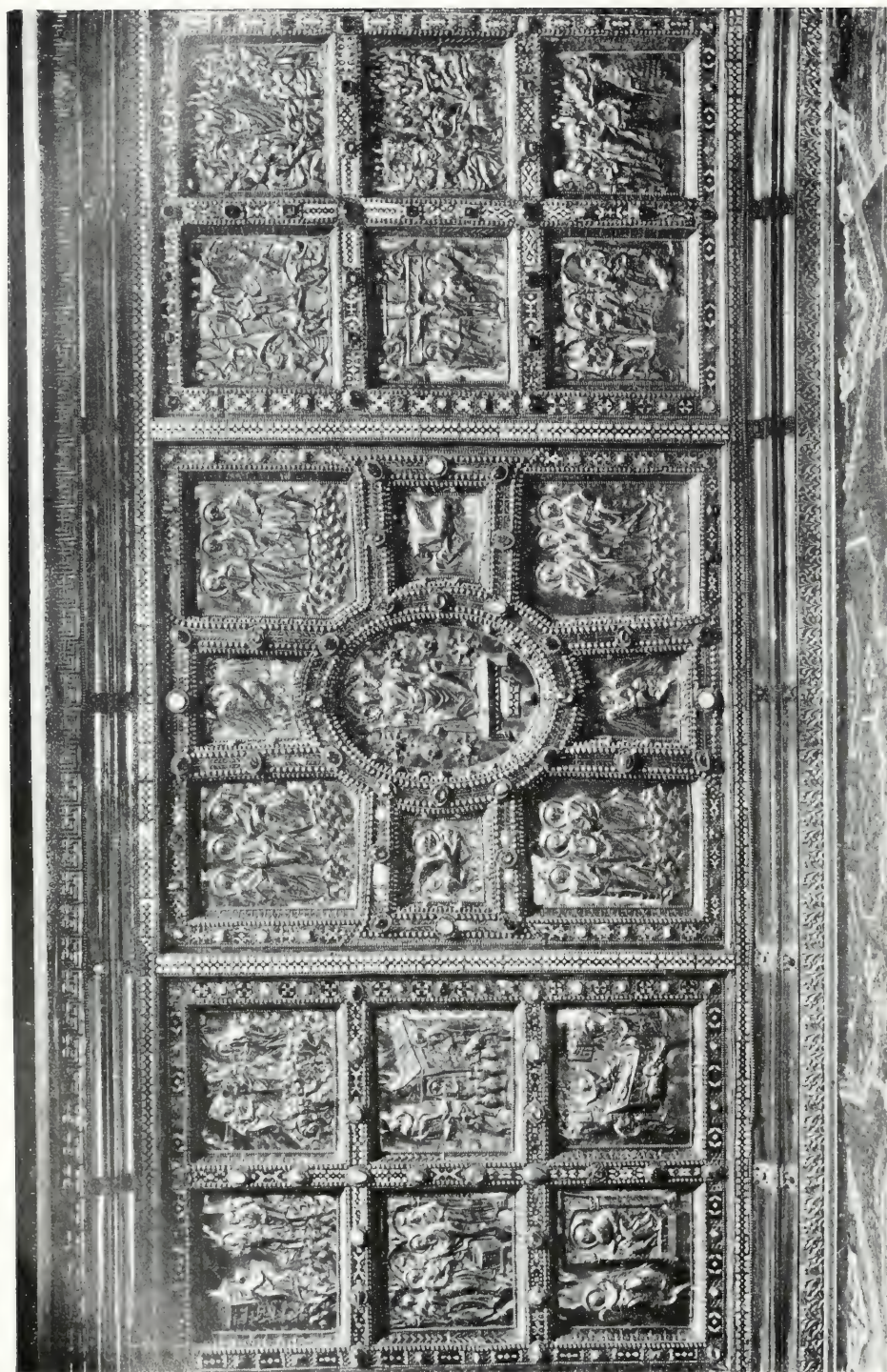
La più sbrigliata fantasia ha diretto gli artisti che decorarono il tempio e avvolsero i capitelli di frutti, di foglie, di nastri, di trecce, di animali. Le pareti dell'atrio sono un museo, il museo del tempio, come lo chiamò un vecchio acuto scrittore. « Dalle pietre gentilesche agli avelli dell'evo medio, dalle sculture della romana decadenza alle lapidi cristiane ed agli avanzi blasonici dei secoli XV e XVI, un po' di tutto qui s'incontra allineato ». Anche l'arte della Rinascenza ha portato il suo contributo alla decorazione del portico innalzandovi l'arca funebre di Candido Maria Decembrio e ornandovi, a monocromato, con istorie popolose, due fianchi verso l'ingresso al tempio.

S. AMBROGIO - L'ATRIO E LA FACCIATA

(Fot. Alinari)

L'interno offre campo d'ammirazione e di studio all'osservatore dell'arte costruttiva con le sue tre navate che pongon capo ad altrettante absidi, con la maggior nave costituita da quattro grandi campi di vôlta, quadrati, a crociere centinate da cordoni angolari, divisi da grandi archi trasversali sorretti da forti pili a fasci angolari e tondi e, sui fianchi, gl'intercolonni a due piani, bipartiti da pili speciali, superior-

S. AMBROGIO — LA PORTA MAGGIORE. (Fot. Alinari).

mente quello biforo dei matronei, al disotto quello pure a doppio arco delle navi minori; con la sua cupola che, secondo l'uso lombardo, dal quadrato si trasforma in ottagono per mezzo di quattro pennacchi a tromba sui quali si regge un breve tamburo ottagono. Le stesse opere del Rinascimento, poche d'altronde, cedono il posto, per importanza, al capolavoro dell'oreficeria dell'età carolingia (e che dobbiam limitarci a pena a ricordare dato il carattere di questo scritto rivolto di preferenza ai prodotti d'arte prettamente locali), l'altare d'oro della basilica, dono dell'arcive-

S AMBROGIO — INTERNO.

S. AMBROGIO — FRONTE IN ORO CON SMALTI DELLA MENSA DELL'ALTAR MAGGIORE.

(Fot. Alinari).

scovo Angilberto II che lo fece eseguire nell'anno 835 da Vuolvinio, il quale vi rappresentò una serie di fatti del nuovo Testamento e della vita di Sant'Ambrogio, « frutto di un'arte raffinata che trae suo pro da' materiali e dalle forme classiche »

S. AMBROGIO — CIBORIO DELL'ALTARE MAGGIORE (Fot. Brogi).

come lo disse il Venturi; al ciborio, del IX secolo per qualcuno, del XII per altri « d'un maestro educato dai Bizantini, che creò un'opera di scultura insigne, senza riscontro con l'arte romanico-lombarda contemporanea », ornato a bassorilievi con le figure del Redentore in trono — che dà la legge a S. Paolo e le chiavi a S. Pietro, — di S. Ambrogio, della Vergine, di S. Gervasio e S. Protasio con figure di fedeli;

e al musaico absidale del IX secolo secondo la tradizione, di maniera greca del XII per altri, col Redentore in alto trono tempestato di gemme fra S. Gervasio e S. Protasio vestiti come imperatori bizantini, gli arcangeli, Santa Candida, Santa Marcellina e San Satiro, Milano con S. Ambrogio nella basilica Fausta trasportato in ispirito a Tours e, in questa città, le esequie di S. Martino alle quali assiste quel santo.

Opera rozza di forme ma degna di studio è il pulpito nella sua varia decorazione scolpita a leoni a un'unica testa, e abbinati ad animali bizzarri e a cariatidi,

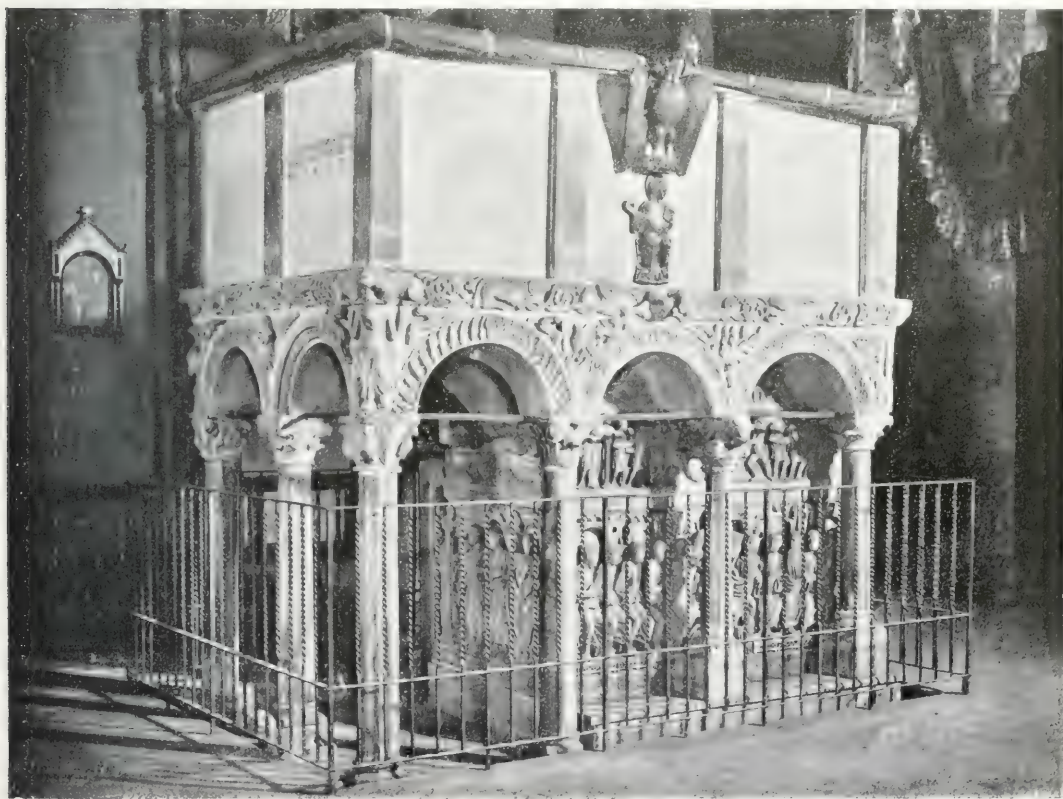
S. AMBROGIO — FRAMMENTO ORIGINALE DELLE ANTICHE PORTE (ARCHIVIO DEL CAPITOLO).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

quali ritornano nelle opere del principio del XII secolo. Più degna d'attenzione potrebbe essere la porta in legno del tempio, a molteplici istorie figurate, se non fosse stata troppo restaurata: un frammento esente da restauri è nell'archivio capitolare e offri argomento al Goldschmidt per ritenere la antica porta anteriore di qualche decennio a quelle di S. Sabina in Roma (430) e prodotto di un'arte locale d'intaglio, come vorrebbe lo Strzygowski, quando Teodosio fissò nella città la sede dell'impero decaduta poi rapidamente col sormontare dell'importanza politica di Ravenna. L'antica tradizione secondo cui la porta attuale sarebbe la medesima che Sant'Ambrogio aveva chiusa in faccia a Teodoro non visse più che nel cuore dei fedeli.

* * *

Altre chiese milanesi andavan sorgendo ad affermazione della fede dei cittadini e a trionfo dell'arte costruttiva del luogo, tutta severità di linee e diligenza di

S. AMBROGIO — IL REDENTORE, VARI SANTI E DUE STORIE, MUSAICO DELL'ABSIDE.

(Fot. Alinari).

S. AMBROGIO — IL PULPITO.

(Fot. Alinari).

S. SIMPLICIANO.

esecuzione, così che potremmo dire che questo primitivo periodo dell'architettura lombarda segna il trionfo della statica quanto quello della Rinascenza dovrà più tardi rappresentare il trionfo dell'eleganza e della ricchezza.

Così S. Simpliciano, con un fregio ad archetti intorno al coro simile a quelli del fronte occidentale del Sant'Ambrogio, il San Marco, di cui i frontali dei bracci del transetto sono esempio della maturità dell'edilizia romanica, che sa sfruttare i mattoni a vista e crearne una vera opera d'arte, S. Nazaro, S. Giorgio in Palazzo consacrato nel 1129, San Sepolcro che presenta la stessa pianta di San Fedele di Como, meno l'atrio e i campanili e che non ebbe mai la pianta rotonda del tempio

CHIESA DI S. SEPOLCRO, DOPO GLI ULTIMI RESTAURI. (Fot. Ferrario).

di Gerusalemme come raccoglievan con compiacenza le vecchie storie locali, ma che è a croce e fu rimaneggiato completamente da Federico Borromeo che vi lasciò tuttavia l'antica interessante chiesa sotterranea, come ebbe a rilevare Paolo Fontana. Trovo, nelle vecchie carte del luogo, che sulla fine del XVI secolo si pensava a riformare la chiesa e lo « scurolo » e che più tardi il Richini vi diresse lavori di restauro.

Milano, ricca e soggetta a rapidi mutamenti interni, conservò, fatte le debite proporzioni, minor numero di monumenti del glorioso periodo dell'arte che si suol

GLI ARCHI DI PORTA NUOVA DALL'ESTERNO

dire comacina che non la provincia circostante. Ma le opere rimastevi e i gloriosi ricordi storici, dall'editto di Liutprando — qualunque sia la portata che si voglia darvi — in poi, numerosissimi, son monumenti eretti alla gloria dell'antico genio lombardo.

* * *

Del periodo comunale, sorto per l'evoluzione dei tempi nuovi che agli albori del mille parevan scuotere, con vigoria sconosciuta, coscienze e intelletti, e della lotta audace contro il Barbarossa e le città alleate la tradizione trova un ricordo negli archi di Porta Nuova che hanno il valore di un Palladio cittadino, come fu detto

BASSORILIEVO DI PORTA NUOVA (MUSEO ARCHEOLOGICO).

da uno scrittore; si voglion costrutti tra il 1156 e il 1158, parte della nuova cerchia preparata a difesa contro Federico e rifabbricati nella forma attuale, (le due torri laterali caddero per pretese esigenze edilizie moderne), nel 1171. Son povera cosa d'arte — grande invece a ricordo storico — i rilievi che ornarono la distrutta Porta Romana eretta nel 1171 dai milanesi di ritorno nella città distrutta, rilievi accolti nel Museo Archeologico cittadino al Castello Sforzesco. Due modestissimi scultori, Anselmo e Gerardo, ricordativi dalla retorica del tempo, ben inferiori ad altri maestri che lavorarono in quel periodo disgraziatissimo per l'arte, vi rappresentarono i milanesi, che, uscendo dalle città amiche di Bergamo, Brescia, Cremona, ritornavano in patria, e l'esaltazione di S. Ambrogio che caccia Ariani ed Ebrei. La figura del Barbarossa, seduto con le gambe a cavalcioni sopra un drago che gli si erge contro, le fauci aperte — com'eran rappresentate allora sulle cattedrali le figure dei peccatori — completa la rappresentazione storica. Nè men povera è l'opera dello scultore — un comacino verosimilmente secondo il Venturi —, che volle rappresentare nei rilievi dello stesso tempo, nel fianco destro di S. Maria a Bertrade, la processione della Candelara, sostituita ai sacrifici espiatori del periodo pagano, che si soleva fare a quella chiesa il 2 febbraio. Nella collezione cittadina miglior senso d'arte rivelano le sculture di carattere decorativo: oltre i ricordati frammenti della chiesa di S. Maria in Aurona — ricchi di trecce, di foglie ricorrentisi con mo-

FEDERICO BARBAROSSA (MUSEO).
(Fot. Fumagalli).

tivi serrati e in cui è continuità della decorazione minuta, poco profonda, di carattere quasi calligrafico — son quelli provenienti da S. Eustorgio e altri di fattura larga, profonda, già in S. Celso, con bizzarri animali intrecciati con le code, un tabernacolo con S. Ambrogio benedicente e il pezzo di portico di S. Radegonda, svelto, agile, quasi elegante. Più tardi, a sede delle conquistate libertà, s'innalzava il palazzo del Podestà, dopo che in tutte le città di Lombardia s'era sentito il bisogno di un luogo dove più decorosamente potesse raccogliersi il popolo per le

PALAZZO DELLA RAGIONE.

concioni, pei bandi dei consoli, per tutte le manifestazioni pubbliche del governo che non fosse la piazza, intorno alla pietra *arringadora*. Sin dal 1198 a Milano, se crediamo a Tristano Calco, serviva all'uopo la torre chiamata della Credenza di Sant'Ambrogio; finchè, al principio del XII secolo, si costruì un edificio pel podestà e un altro nel Broletto nuovo. Il palazzo per le pubbliche adunanze, eretto nel 1223, che rimane tuttora in via Mercanti, presenta una notevole somiglianza nella forma, nella distribuzione, — un gran portico al pian terreno, una vasta sala al superiore alla quale si accedeva da un cavalcavia, non da una scala, — con quello di Monza. Nel 1233 l'edificio era compiuto e vi si innalzava la statua del podestà Oldrado da Tresseno,

ultima opera dell'attivo Benedetto Antelami, come avvertì il Venturi. « Così la statua equestre, il monumento eroico per eccellenza, riapparve nel palazzo del Popolo, sul prospetto d'una piazza pubblica, dopo tanti secoli dall'ultimo monumento equestre di Teodorico in Ravenna e per opera del più grande scultore romanico dell'Italia settentrionale ». L'edificio è ora oggetto di studi e di assaggi per un restauro, che speriamo non lontano, destinato a ridare al vetusto edificio il suo coronamento merlato originale e il suo assetto definitivo.

STATUA DEL PODESTÀ OLDRADO DA TRESSENO SUL PALAZZO DELLA RAGIONE.

II.

I Visconti — Il Duomo e l'architettura ogivale religiosa e civile — Le terre cotte — Giovanni di Balduccio da Pisa e il suo influsso su gli scultori del luogo — Le arti minori nel trecento.

GIANGALEAZZO VISCONTI (MUSEO ARCHEOLOGICO).
(Restituzione).

* * *

Il nome dei Visconti — che impostisi ai Torriani ebber supremazia da prima, signoria di poi della città dal 1294 al 1447 — è legato nella storia dell'arte al più grandioso monumento di Milano: il Duomo.

Pochi monumenti raccolsero, in Italia e all'estero, così ricco omaggio di lodi e di popolarità come il Duomo di Milano. Il colosso, sormontato da una foresta di pinacoli, di guglie, di creste in marmo, desta sempre l'ammirazione dello stesso forestiero abituato alle meraviglie delle cattedrali, più sapientemente e più omogeneamente costrutte, di Germania e di Francia. V'è in esso minor rigidità di leggi costruttive che nelle grandi cattedrali d'oltr'alpe di cui è piuttosto una imitazione apparente, superficiale, anche per effetto dei tentennamenti, delle incertezze cui andò soggetta la fabbrica nel corso dei secoli, così che ne risultò un monumento in cui gli effetti pittorici hanno il sopravvento su quelli puramente architettonici; non per nulla eran spesso i pittori chiamati a preparare i modelli dell'opera degli scultori.

Quando, verso il tramonto, questa enorme foresta di marmo si accende di sfumature leggermente incarnate e i contorni delicatissimi sembran diventare evanescenti nel fondo azzurro, si è disposti facilmente a perdonare ai buoni ambrosiani del XVII secolo d'aver voluta una fronte in così aperta discordanza col rimanente e al buon canonico Torre il suo sonetto dedicato al Duomo nel 1674:

> Oh Tempio Santo, oh ingigantita Mole
> Oh marmoreo Colosso, oh vasto Monte
> Opra Divina sei, ch'ergi tua fronte
> Sin dove il cocchio d'or corre dal Sole.

Gian Galeazzo Visconti, protettore di dotti e di artisti, al quale dovetter tanto l'Università di Pavia e la biblioteca di quel castello ducale, mente eletta e ardimentosa fra le più belle d'Italia del suo tempo, raccomandò ai posteri il proprio nome iniziando quest'opera colossale nel 1386. Chi fosse il primo architetto è

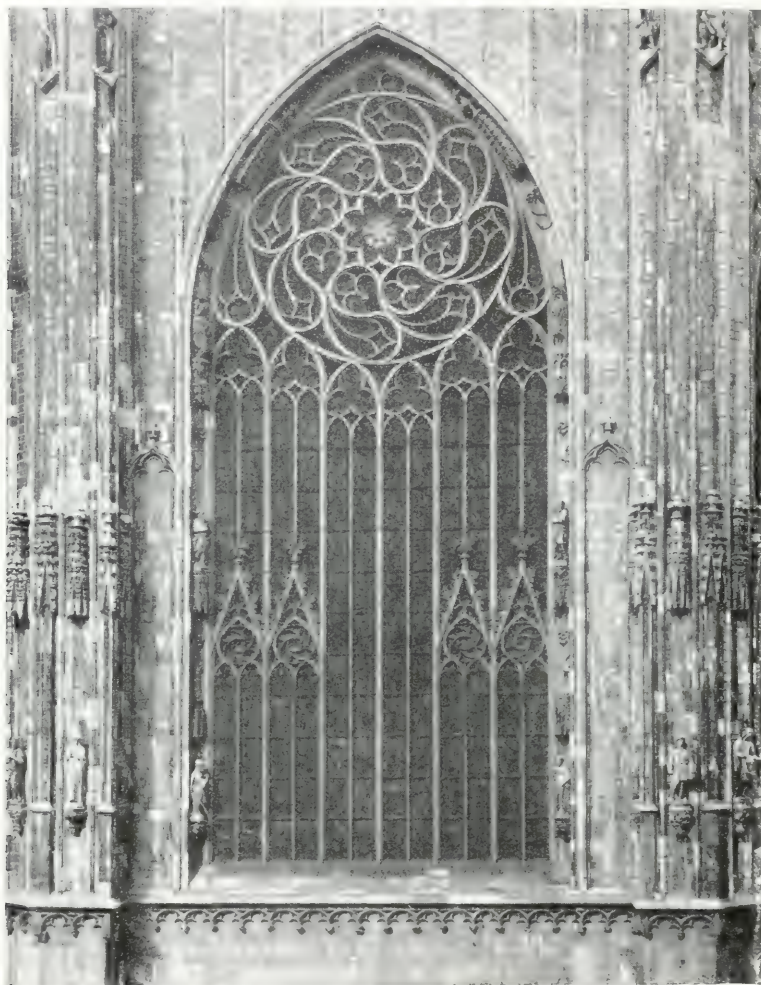
tuttora ignoto. Nei libri della fabbrica ricorrono numerosi nomi di architetti d'oltr'alpe; fra gli italiani sono Andrea degli Organi da Modena — che, sembra, fin dal 1387 lavorava intorno a un modello —, Filippino suo figlio, Guglielmo di Marco, Simone da Orsenigo *magistro ingenerio*, Marco Frisone campionese, Giacomo di Giovanni Buono e uno stuolo di maestri di Campione, la terra dei costruttori per eccellenza. L'Orsenigo è il più vecchio e il più nominato ingegnere dei primi tempi della fabbrica; fra i tedeschi son Giovanni di Fernach, Enrico di Arler di Gmünd

IL DUOMO. (Fot. Alinari).

detto il Gaimodia, Ulrico di Füssingen; fra i francesi il famigerato Giovanni Mignot di Parigi, che nel 1400 aveva profetata la rovina della parte costrutta del Duomo. Morto Gian Galeazzo *cum pianto e pietade*, e privato

...... questo emisfero
De quel che col pensiero
Sanar volìa l'italico payese

come cantava l'anonimo poeta di una canzone del 1408, sembraron venir meno l'attività e la fede nell'opera grandiosa. L'eco delle congiure, dei delitti, delle carestie entrò fra le prime arcate del Duomo; comunque, furon ripresi i lavori ed eran tuttavia a

buon punto quando Giovan Maria, nel 1412, fu ucciso a pugnalate dai congiurati e trascinato nel Duomo. Filippino era intanto confermato architetto di dodici in dodici anni e con aumento di salario; sotto la sua direzione i piloni si completarono, le vôlte sorsero, gli archi rampanti s'innalzaron grandiosi; la scultura figurativa

DUOMO — UN FINESTRONE DELL'ABSIDE.

(Fot. Alinari).

procedeva ugualmente sollecita e gli scultori si sbizzarriron principalmente nelle grottesche figure della grondaia e nelle teste dei beccatelli pendenti dagli archetti trilobati; l'arte tedesca appare in molte di esse potente e originale. Durante il quattrocento uno stuolo di artisti fu chiamato ai lavori: Giovanni, Pietro Antonio, Guiniforte Solari, Antonio Averulino il Filarete di Firenze, Cesare Cesariano il bizzarro artista che avrebbe voluto innalzare il tiburio *in terra pumice* per renderlo

DUOMO — FIANCATA A MEZZOGIORNO.

(Fot. Alinari).

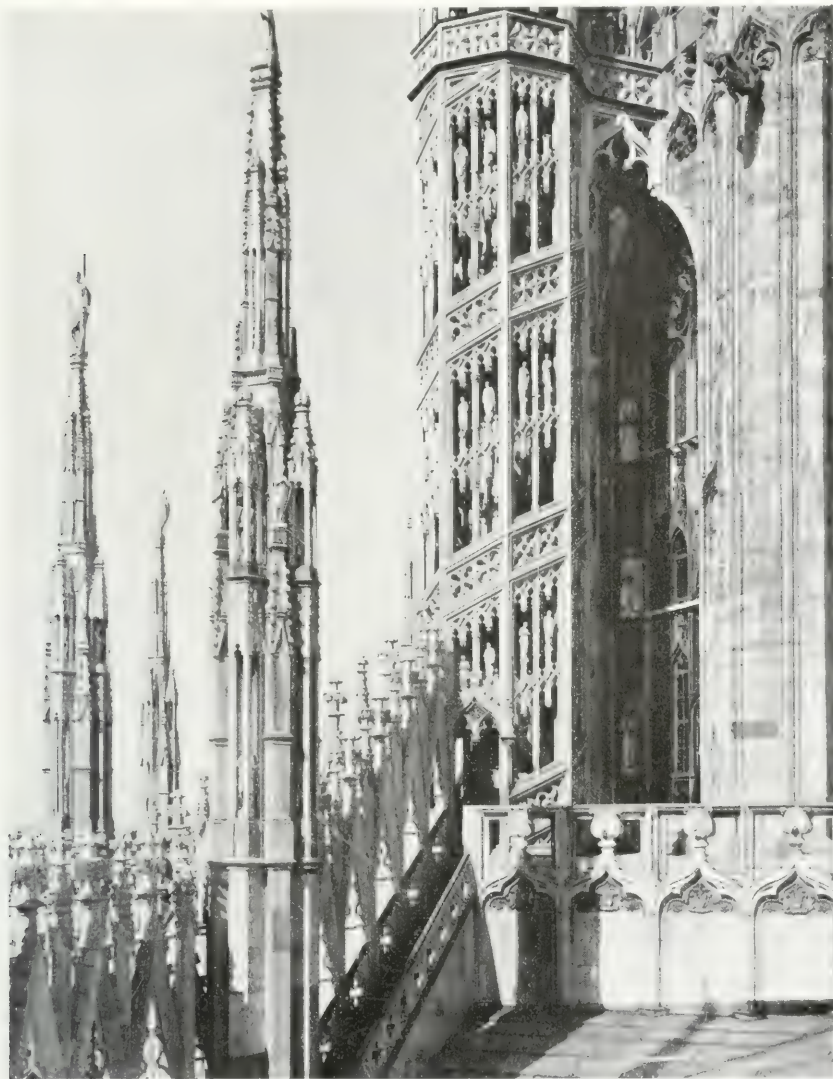
leggero, Giovanni Antonio Amadeo, lo Zenale e, più tardi, e per tacer d'altri, Leonardo da Vinci.

Il 28 settembre 1500 il tiburio era finito, meno la guglia che sovrasta alla cupola, che non ebbe il suo compimento che nel 1774. Il tiburio rappresenta tut-

DUOMO - TIBURIO.

tora, benchè appaia come un grandioso lavoro di oreficeria, nel suo organismo archiacuto trasformato dal Rinascimento italiano, il miglior prodotto lasciato dall'arte lombarda del quattrocento nel Duomo di Milano. Frutto di discussioni infinite, esso è il risultato più completo e più geniale dello sforzo concorde dei più grandi artisti del tempo.

Il Duomo è il frutto di un entusiasmo tardivo per lo stile gotico, non richiesto

da esigenze di clima e d'epoca: basta salire sul monumento per persuadersi che tutta quella grande combinazione di vôlte, di archi rampanti, di controspinte è più apparente che reale. Ma è pure, per dirla con gli autori del *Cicerone*, un mo-

DUOMO - ALCUNE GUGLIE.

(Fot. Alinari).

numento senza uguali nel mondo, che produce sull'immaginazione un effetto straordinario: è una montagna di marmo trasparente tolta dalle cave d'Ornavasso, splendida alla luce del giorno, magica al riflesso della luna, coperta, al di fuori, di sculture, all'interno di vetriate dipinte, che fa dimenticare facilmente i difetti sostanziali dello stile.

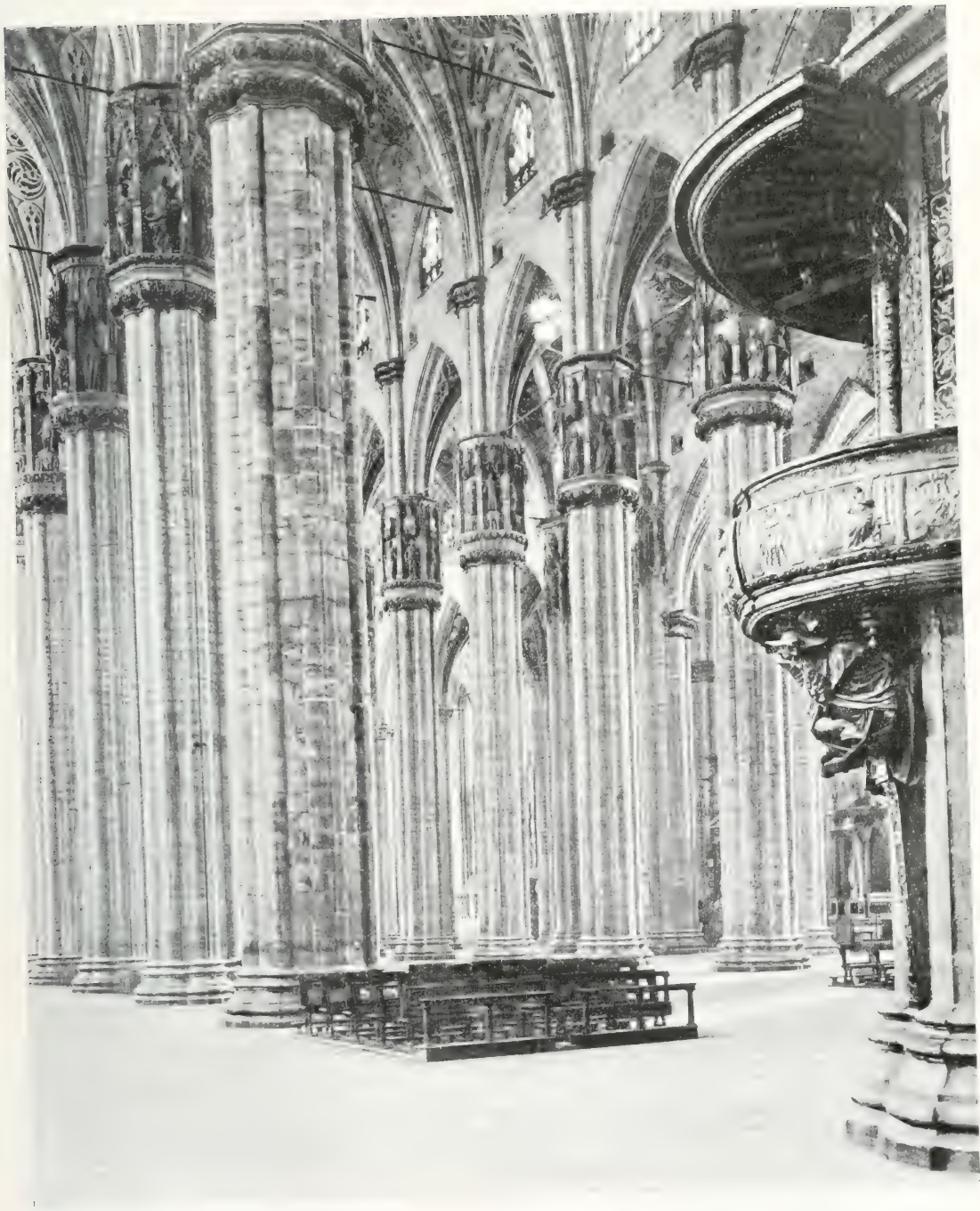
La sua iconografia è a croce latina, a cinque navate, di cui la centrale larghissima e imponente, con due sagrestie, una per lato alla base dell'abside; il tetto è a tre doppi pioventi sul tronco maggiore che si tramuta in due per le braccia e per l'abside. « La compagine del tempio », riferisco qui e nelle cifre successive dal diligente Mongeri, « consta di quaranta contrafforti esterni, contati per uno i gemini e trigemini della facciata, e di cinquantadue piloni o pilieri interni: contrafforti e piloni sono internamente congiunti da grandi archi acuti, fra cui s'incrociano le nervature diagonali a crociera, riempite da vôlte a vela. La forma predominante nell'arco è l'acuto equilaterale. Le pareti verticali sovrastanti si connettono da pilone a pilone, e da questo a contrafforte per mezzo d'archi rampanti esteriori; ond'è che sopra questi ultimi viene a cadere, specialmente, l'equilibrio della mole fuori della verticale ». Le misure principali sono: l'asse principale metri 148,10; l'asse del tramezzo metri 87,80; il diametro dei piloni alla loro base metri 3,42; la larghezza delle cinque navi nel piede di croce metri 57,67; l'altezza del monumento, compresa la statua torreggiante e dorata, metri 108,50.

E, poichè siamo fra le cifre, aggiungiamo che le statue, dentro e fuori, vi ammontano, dicesi, a 4440.

Della facciata e delle opere aggiunte più tardi a ornare il monumento diremo più innanzi. Prendendo le mosse dall'abside e precisamente dalla parte di nord-est, seguendo il giro verso la fronte si percorre dalla parte più antica l'edificio e, di mano in mano, ci si avvicina alla moderna. I capi dei bracci di croce e i fianchi del piede di croce non sono che opera, per la maggior parte loro, dei secoli XV e XVI; le absidi poligonali, appiccicate alle facce dei bracci di croce, appartengono invece al secolo XVII.

La parte prettamente gotica e che può dare tuttora chiara la visione dei concetti che prevalsero al principio della grande costruzione è dunque la parte absidale co' suoi grandi finestroni da cui la luce entra sovrana, benchè attutita dalle vetrate a colori. « Il sistema dei contrafforti è qui sviluppato nel modo più evidente e caratteristico. I tre grandi finestroni del centro, che illuminano il retro-coro, sono una delle opere più ardite ed originali onde il tempio si contraddistingue; si può dire la medesima cosa delle altre sei finestre, di impari dimensione, tre per lato, le quali rispondono verso l'interiore delle sagrestie. Tutte coteste finestre sono le più ricche e le più eleganti del tempio, per la varietà e la bellezza delle nervature marmoree onde vanno compartite, e pei cartocci e filatteri gotici che ne decorano i gusci ». Intorno alla gran cupola o tiburio sorgono quattro torricelle: l'una costrutta su disegno dell'Amadeo e decorata, secondo i gusti del Rinascimento, da' suoi scolari, la seconda del Pestagalli, di freddo stile neoclassico dell'inizio dell'ottocento come la terza, da lui o dal Vandoni costrutta, e la quarta, di carattere sovrabbondante, opera dell'ecclettismo moderno.

* * *

La fabbrica del Duomo, con le sue interminabili discussioni a proposito di ogni parte nuova da farsi, influì efficacemente su altre fabbriche della città. Ma lo stile archiacuto aveva trovato troppo tardi la sua manifestazione maggiore in città perchè

DUOMO — VEDUTA PARZIALE DELL'INTERNO.

(Fot. Brogi).

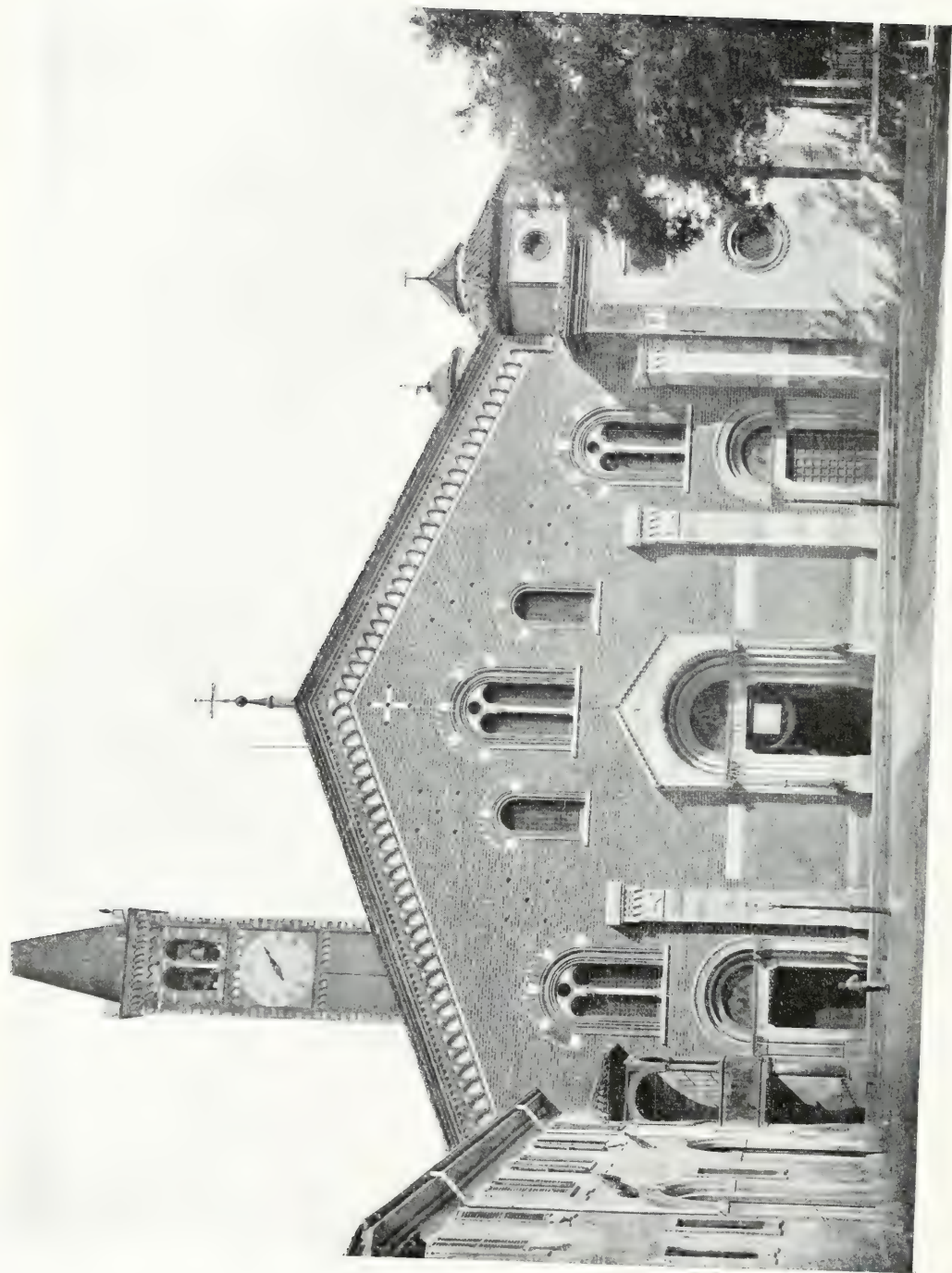
gli altri edifici che seguirono possan presentare un grande interesse come puri esempi di quello stile. Inoltre son pochi quelli che han potuto giungere fino a noi senza che i pseudo-restauri o addirittura i rifacimenti non vi abbian tolto il carattere originale. Ricordiamo le fabbriche principali. Notevolissima quella dedicata a S. Eustorgio.

Il Cattaneo, e con lui il Rivoira, la credono in parte (la tribuna e le due arcate estreme delle navi sorrette da pilastri) costruzione dello scorcio del secolo IX o del principio del successivo e ritengono il resto ricostruzione posteriore al mille: il Rivoira crede di poter stabilire il rifacimento della chiesa primitiva fra l'epoca della edificazione del S. Vincenzo in Prato (a. 833) e quella di S. Celso (a. 992) di cui rimane tuttora l'abside che servirebbe appunto di termine di confronto per concludere che si può precisare la ricostruzione nella prima metà del secolo X. Nel 1227 si insediarono in S. Eustorgio i frati predicatori di S. Domenico: al tempo di Ottone Visconti si atterrò, sembra, la divisione del *nartex* e nel 1290 circa si provvide alla costruzione delle vôlte e poscia all'alta torre delle campane (1297-1309). Sulla fine del XIV secolo Gio. Galeazzo fece prolungare per tre intercolonnii la copertura della vôlta e donò la meravigliosa tavola scolpita, oggi sull'altar maggiore; numerose famiglie vi fondaron cappelle gentilizie, finchè, più tardi, Pigello Portinari vi fece erigere, dall'arte di Michelozzo, la splendida cappella. Ma nel secolo successivo incominciaron le rovine, gl'imbratti, i rimodernamenti che non impediron tuttavia che il grandioso monumento rappresenti tuttora uno dei più suggestivi esempi d'architettura in laterizio che siano, con la sua fronte, rifatta su disegno dell'architetto Giovanni Brocca dal 1863 al 1865, tutta in laterizio per armonizzarla coi fianchi antichi che rappresentan la parte più pittoresca e vivace del monumento, in laterizio e pochi conci di marmo bianco nelle ghiere degli archi; il sesto acuto fa timidamente capolino nelle bifore, negli archi ornamentali dei pilastri destinati a regger le controspinte, nei piccoli coronamenti ad archetti lobati. Le antiche cappelle dei Brivio, degli Arluno, dei Portinari si susseguono in forme diverse, vivaci, eleganti, svelte, alzando i piccoli tiburi e le rispettive lanterne del Rinascimento, tutte rosseggianti al sole in una festa di colori e d'armoniche eleganze.

S. Simpliciano, secondo le antiche memorie, conservava fino alla metà del XVII secolo l'antica struttura romanica e l'altar maggior coperto da edicola, sorretto da quattro colonne di marmi serpentinosi. Nel secolo IX v'avevan preso stanza i Benedettini Cluniacensi che verosimilmente allargarono l'edificio; ma sembra che solo verso l'XI la basilica a tetto si trasformasse a vôlte quando si ebbero in favor della chiesa i lasciti dell'arcivescovo Ariberto d'Intimiano nel 1034 e di un nobile Azzone nel 1079, ricordativi in un'antica iscrizione. Nella seconda metà del XV secolo, all'epoca dell'abate Alimento Negri o nei primi anni del XVI, quando i Benedettini ripreser possesso della basilica e del monastero, fu fatto un ingrandimento compreso probabilmente l'abside, che il Bergognone ornò del noto grande affresco con l'incoronazione della Vergine. Nel 1813, durante i lavori per l'erezione di un nuovo altar maggiore, si rinvennero le fondazioni di un'abside, forse della primitiva basilica; più tardi furon rintracciati laterizi con bolli dell'epoca di re Agilulfo. Quando l'edificio sia stato trasformato quale ora lo si vede (con l'aggiunta dei bracci di croce e il tramutamento della sua copertura dal tetto alle vôlte, è un'incognita. I rifacimenti non si arrestaron qui, anche in seguito, nei bracci di croce, nelle vôlte.

Queste ultime, tonde, furon sostituite a quelle ogivali nel XVI secolo. Nelle ricerche fra le vecchie carte del luogo potei constatare che nel 1491 il luogo era ancora « *una bellissima et antiqua eclesia in la quale reliquie de molti gloriosi Confessori et martiri, con una belissima sacrastia bene adobata de ogni ornamento* » con « *assai bocali de argento, oro, tapasarie, libri* », nonchè diversi « *organa suavia et optima* ».

DUOMO — STATUE NEL TIBURIO.

Trovo inoltre che prima del 1553 si demoliva la cappella della Madonna per fare il coro, che nel 1546 l'ingegnere Dionigi da Varese dirigeva grandi lavori nel chiostro e nei locali finitimi, che nel 1596-97 si eseguivan nuovi locali nel convento, compreso il Refettorio, che nel 1609 e 1610 si costruivan molte cappelle nella chiesa, che nel 1622 si innalzava un nuovo chiostro e i lavori eran collaudati dal Richino, che nel 1672 si fabbricava una nuova cappella, non è detta quale, nella chiesa, che nel 1698 si rifaceva gran parte dei tetti delle cappelle, che nel 1707, 1711, 1724 si lavorava

S. EUSTORGIO

S. EUSTORGIO — IL FIANCO. (Fot. Alinari).

ancora al chiostro, e che finalmente nel 1793 si rifaceva il pavimento all'intera chiesa. Nessuna meraviglia quindi che con tante manomissioni la chiesa si presenti oggi nello stato attuale: con la sua facciata, incompleta, a tre porte, — di cui la centrale a più cordonature, in marmo, — due trifore, sulle porte minori, e due bifore abbinate sulla maggiore, e in cui gli arconi rivelan la struttura delle navate interne; l'interno a tre ampie navate, piene di luce, divise da piloni, reggenti gli archi tondi e a cappelle laterali pure ad archi tondi. Ma le nuove vôlte si presentano oggi a

S. EUSTORGIO — L'INTERNO. (Fot. Alinari).

sesto acuto e costoloni. Il congiungimento delle braccia è opera di epoca posteriore alla primitiva costruzione, come ce ne persuade l'attacco disforme all'angolo d'incontro dal piede di croce col tramezzo, in cui per un piccolo spazio la nave minore si prolunga prima di arrivare all'angolo effettivo. I fianchi, all'esterno, appaion poi rafforzati da grandi e profondi archi a muro. In una parola, il rimaneggiamento subìto dalla chiesa non autorizza forse gli elogi tributatile dagli autori del *Cicerone* che la dissero una delle più eleganti chiese gotiche di Milano.

La chiesa di S. Marco, che abbiam ricordato precedentemente per la sua parte più antica, costrutta a partire dal 1254, anno in cui ne fu posta la prima pietra da

frate Lanfranco Settala generale degli Eremitani di S. Agostino che là si insediarono poscia, fu rimaneggiata in più epoche e in parti diverse della sua primitiva compagine. Ma le vòlte del presbitero, dei bracci di croce e verosimilmente delle prime campate vicine della navata maggiore possono appartenere al XIV secolo, per quanto se ne può giudicare dalle superfetazioni che invasero principalmente la nave maggiore e la cupola, quando vi furon apposte le attuali forme barocche nel 1691-1698. Della facciata, del bel portale a dolce sesto acuto a molti pilastrelli e colon-

CHIESA DI S. MARCO. (Fot. Alinari).

nine, prive qui del caratteristico cordone a spirale, che continuan in molteplici cordonature intorno all'arco, si fa autore un Menclozzo dello scorcio del XIV o del principio del XV secolo; le statue del tabernacolo che gli sovrasta son modellate nello stile di Balduccio da Pisa. Il rimanente della fronte, di stile archiacuto a finestre bifore e trifore e un gran rosone ornatissimo nel centro, è ricostruzione moderna. Ma la parte più ricca, più caratteristica del monumento è la torre campanaria che vuolsi appartenga al periodo delle vòlte acute del presbitero, cioè ai primi decenni del trecento e che fu anch'esso completato anni sono in modo da presentare, come verosimilmente in origine, la grande cella campanaria a bifore, il fregio

a vistosa ornamentazione di archetti intrecciati e l'acuminato cono cestile caratteristico dell'architettura lombarda archiacuta e del successivo periodo di transizione.

Analogo a questo è l'elegante campanile di S. Antonio, restaurato nel 1893-95, che ricorda vistosamente l'arte delle terre cotte nel periodo archiacuto: le bifore

CAMPANILE DI S. ANTONIO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

per la cella campanaria sono ad arco acuto a lor volta racchiuse da una bella ghiera dello stesso sesto, che risvolta all'altezza dell'imposta dell'arco, secondo una caratteristica lombarda che rimase e si sviluppò per due terzi del XV secolo; le decorazioni ad archetti che ricorrono anche lungo le lesene angolari e l'uso degli smalti di calce per dar risalto alle terre cotte vi ricordano altre geniali caratteristiche dei costruttori lombardi di questo periodo.

Ma il più ricco, il più elegante e nello stesso tempo il più sapientemente ideato dei campanili milanesi in cui le terre cotte si affermino come sola materia alla deco-

CAMPANILE DI S. GOTTARDO. (Fot. Alinari).

razione è quello di S. Gottardo, nel palazzo reale. Dell'antica chiesa, riattata, — sulla precedente di S. Giovanni alle Fonti ch'era fra le sei chiesuole che ancora nel XII secolo circondavano l'antica S. Maria Maggiore, — da Azzone Visconti intorno al 1330,

rimase (dopo la ricostruzione del palazzo reale intrapresa nel 1770 dal Piermarini) a pena l'abside poligonale e il campanile. Il nome dell'architetto arrivò fino a noi, inciso alla base, nell'interno: *Magister Franciscus de Pecoraris de Cremona fecit hoc opus.* Il campanile, analogo a quello dell'abazia di Chiaravalle, sorge di fianco all'abside: è di forma ottagonale, a cinque piani, con cordonature agli spigoli, destinati ad accrescere la struttura eminentemente verticale e a raccordare i vari piani fino all'edicola delle campane con una combinazione originalissima di archetti a strabal-

CORTILE DEL PALAZZO BORROMEO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

zamento che fan corona alla torre sormontata da un cono cestile agilissimo. Il lavoro è eseguito con la maggior diligenza di costruzione statica, di congiungimento, di terre cotte ornamentali, d'innesto dei marmi delle colonnine e dei cunei lisci che dànno all'agilissima costruzione, come fu detto da un vecchio scrittore, l'aspetto di un lavoro di legno di rosa intarsiato d'avorio.

* * *

Non mancano, anche nell'architettura civile, attraenti esempi dello stile ogivale interpretato con spontaneità e con freschezza di ornamentazione.

La casa Borromeo, nella piazza omonima, la più notevole costruzione signorile prettamente medioevale che rimanga a Milano, appartiene al principio del XV se-

colo. La porta a puro sesto acuto, dall'archivolto di grossi cunei di marmo a colori alternati, analoga a quella dei Vimercati, in via dei Filodrammatici, si adorna di una larga ghiera, provvista di un cordone a spirale, di una fascia ornamentale e di un seguito di fogliami risolventisi al sommo della cuspide nell'araldico cammello caricato della corona comitale adagiato entro il cesto, emblema di pazienza e di lontane peregrinazioni, adottato, insieme all'unicorno, dai Borromeo. All'interno accoglie ancora omaggio d'ammirazione e di pazienti restauri il cortile d'onore, cir

CORTILE DEL PALAZZO BORROMEO. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

condato per tre lati dal portico a larghi archi ogivali sorretti da pilastri ottagonali, comuni nelle costruzioni civili di quasi tutte le città della vallata del Po nel XIV e per due terzi del XV secolo, con modeste basi e capitelli; nel lato del cortile privo delle logge s'apron belle finestre archiacute a ricche incorniciature. Le decorazioni delle pareti, gli affreschi della prima metà del XV secolo in una sala a pian terreno, dei quali parleremo più avanti, i soffitti con le originarie decorazioni aggiungon ricchezza al palazzo, ben noto anche pei tesori d'arte che racchiude e per le simpatiche memorie di vita milanese che vi si collegano.

Altre costruzioni in cui si trovin predominanti le linee archiacute nei portici, nei portali, nelle finestre, convien piuttosto cercare nelle costruzioni dei dintorni della città, come quelle che han saputo salvarsi dalla smania di ricostruzione che,

specialmente negli ultimi tempi, ha invaso i quartieri più centrali della città; tali la cascina Mirabello, fuori di Porta Nuova, la chiesa di Santa Maria di Monzoro presso Cusago, la cascina Bolla, la Badia di Viboldone, quella di Chiaravalle e diverse rocche e castelli.

La bella piazza racchiusa dal palazzo della Ragione, dalla loggia degli Osii e da questo edificio si presenta fra le più suggestive d'Italia. Un notevolissimo restauro, recentemente compiuto, è quello della ricordata loggia, eretta da Matteo Visconti nel 1316 sull'arco delle case degli Osii, tutta a marmi bianchi e neri, a due loggiati sovrapposti di cinque archi ciascuno, l'inferiore ad arco tondo con tozzi pilastri ottagonali, il superiore a colonne su cui s'impostano gli archi acuti, testè riaperti: il poggiolo, dal quale si bandivano gli editti del Comune, le insegne dei quartieri della città, il frontone a nicchie con statue aggiungon leggiadria al delicatissimo edificio nel quale par di vedere l'araldo della Rinascenza edilizia che trionferà più tardi.

*
* *

Gli altri rami dell'arte non furon meno fiorenti a Milano, nel trecento, di quel che fosse l'architettura.

La stessa fabbrica del Duomo, gran focolare di *maestranze* in Lombardia come lo diverrà nel secolo successivo la Certosa di Pavia, aveva richiamato anche dal di fuori numerosi maestri dello scalpello. I più ricordati sono Alberto, Bonino, Giacomo, Giovanni Fernach, Pietro di Francia, Giovannino De Grassi, Giovanni Marchestem, Pietro e Walter Monich, Fritz da Norimberga, Matteo Raverti, Lodovico Roi, Lorenzo degli Spazi, Pietro Um, Nicola da Venezia, qualcuno chiamato alle volte, secondo l'uso, anche *lapicida*. Di Hans de Fernach di Friburgo è l'ornato sulla cuspide della porta di una sagrestia (1393) diligentemente intagliato in marmo a figure e fogliami, mentre il lavoro marmoreo, convertito a copertura del *lavabo* nell'interno della sagrestia meridionale, è segnato col nome di Giacomo da Campione e non può esser quindi di Giovannino De Grassi come credette il Mongeri: opera notevolissima in cui campeggia entro la cuspide delicatissima la composizione, già ornata in policromia, della Samaritana al pozzo.

IACOBVS FILIVS SER ZAMBONINI DE CAMPILIONE FABRICAVIT HOC OPVS è scritto sul contorno inferiore del grande bassorilievo nel sopraornato della porta alla sagrestia meridionale, eseguito prima del luglio del 1395, perchè gli Annali del Duomo ci assicurano che allora Giovannino De Grassi fu chiamato a dipingervi e dorarvi le sculture stesse, nelle quali trionfa il bassorilievo del sopraornato col Signore benedicente fra una gloria d'angeli e una ghirlanda di santi. Date le relazioni di Giovanni Fernach, il *teutonico* com'era chiamato, con la Germania, quella scena e quella sovrabbondanza un po' eccessiva di rappresentazioni, di fogliami, di figurette decorative in quella porta non può far meraviglia. Ne risulta quindi che l'altra porta appare realmente, come osserva il Boito, più proporzionata, organica e logica.

Il sopraornato del *lavabo* fu eseguito da Giovannino De Grassi dal 1391 al 1396, ma la parte decorativa a colori è oggi scomparsa e l'insieme ha perduto l'armonia e l'equilibrio impressivi dall'artista multiforme. Il gruppo della Samaritana e di Gesù è pieno ancora di dignità e di dolcezza. Quale scultore, come osserva Pietro Toesca, che ha dilgentemente studiate le caratteristiche dell'artista, Giovannino De

Grassi appartiene a quello stile di transizione verso il Quattrocento al quale spettano le più antiche sculture del Duomo. Questo maestro fu anche pittore e miniatore: gli spetta un volumetto di disegni della biblioteca civica di Bergamo (sul quale lo studioso ricordato richiamò l'attenzione), bizzarri e vivaci, nei quali non manca qualche influenza dell'arte settentrionale che il maestro subì verosimilmente dal contatto degli artisti d'oltr'alpe che lavoravano nella fabbrica del Duomo.

Ma è sopratutto nella statuaria che il Duomo presenterà maggior importanza

PORTA DEL PALAZZO DEI VIMERCATI. (Fot. Brogi).

per lo studioso dell'arte, il quale, attraverso la fase transitoria in cui l'arte d'oltr'alpe, o decisamente o indirettamente, si afferma con notevolissimi esemplari, intravvedrà il trionfo finale dell'arte italiana. Nei doccioni — le *gargulle*, o *giargolle* degli Annali — è riflessa la storia artistica del Duomo, come notò il Meyer, e il trapasso dell'arte dal gotico transalpino alla fantasia libera, indipendente dell'arte nostra. Le figure d'animali, men poche eccezioni di cani e di leoni, ci riportano al favoloso regno dei draghi e dei mostri, dove le forme umane si fondono con quelle delle bestie — regno animato di preferenza dalla fantasia nordica — e per le quali si potrebber trovare rapporti con le bocche d'acqua di S. Urbano in Troyes. Il punto di partenza, il motivo, era nordico: ma lo spirito che le rivestiva si animava dalla fantasia ita-

liana esigente maggior misura che forse non avesser voluto i maestri d'oltr'alpe, avvezzi alle acri oscenità delle loro sculture di analogo uso, in cui predominava l'elemento sozzamente burlesco. Di dar loro significato speciale, come qualcuno sem-

PALAZZETTO DEI NOTAI IN PIAZZA MERCANTI.

bra disposto a credere, non pare fosse intenzione dei committenti, almeno a giudicare dalle frasi del tempo, come da quella del 9 ottobre 1406 in cui si parla, in un latino tutt'altro che classico, d'una *gorgula cum uno babuyno, qui habet caput ad modum unius serpentis cum parvo soldato ad collum circumcirca.* La fantasia più bizzarra s'è sbrigliata nel concepire queste figure decorative dei doccioni: or

di draghi in atto di aprire le fauci, or di un uomo che afferra il tubo da cui esce l'acqua piovana, or di un fanciullo che s'avvinghia ad un ramo, or di un giovane corpo di donna ignuda avvolta da un lungo rettile in una vivente spira.

LOGGIA DEGLI OSII RIAPERTA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Specialmente nel lato settentrionale, ai pilastri fra le due finestre, al primifilo successivo dell'edificio laterale son collocate le più artistiche fra le molte grondaie che sporgon dal monumento: son figure strane di donna dal capo incorniciato da abbondante chioma inanellata, di giovani zazzeruti, di sirene con l'ali di pipistrello, che Paolino da Montorfano era andato ideando con una serie di disegni che si da-

DUOMO — CUSPIDE DELLA PORTA DELLA SAGRESTIA MERIDIONALE.

vano ad eseguire agli scultori numerosissimi: nel 1403 Nicola da Venezia e Alberto e Bartolo da Campione, nel 1404 il Raverti, ch'eseguì un gigante armato, Jacopino da Tradate, ch'eseguì un gigante scalzo, Nicola, che modellò un gigante *cum capello super caput*, un Solari, che scolpì una donna che suonava un corno, Alberto da Campione, al quale si deve l'*homo selvaticus*, Annex Marchestem, che scolpì un'altra figura ignuda *cum una bissa circum collum et dorsum* ecc.

Le figure dei giganti, — fra le quali invano si troverebber de' santi, — che

DUOMO — CUSPIDE DELLA PORTA DELLA SAGRESTIA SETTENTRIONALE.

s'ergono, a mo' di cariatidi, sotto i doccioni, ritti sopra una mensola a piano inclinato perchè si potesser vedere interi, dal basso, son tolti al mondo sopranaturale di cui la fantasia nordica amava popolare i regni della natura e le foreste: son figure di guerrieri, di cacciatori, di paggi, di araldi, di capelluti uomini dei boschi, rappresentati in tale abbondanza e con tal varietà da non aver le uguali in altro monumento d'Italia. Da principio, ne' primi lavori, — osservava il compianto dott. A. Gotthold Meyer che alla scultura lombarda, specialmente di questo periodo, dedicò

studi e ricerche amorose, — son figure di sapore tedesco e son tedeschi gli esecutori: ne' più antichi giganti, come in quelli della guglia Carelli, v'è qualcosa di straniero, che ricorda i giganti de' romanzi cavallereschi medioevali. Poco dopo l'arte incomincia a trarre le sue ispirazioni da un sano realismo e l'araldo del Rinascimento appare: si van perdendo, in queste figure del Duomo, le piegature nervose e spezzate

LA GUARIGIONE DEL FANCIULLO NELLA TOMBA DI S. PIETRO MARTIRE.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

alla Hans von Fernach che ricordano le due sculture in legno del Nord, e forme più dolci, più larghe, più omogenee, non escluse quelle derivate, forse indirettamente, dall'arte veneta, si sostituiscono alle prime.

Uno scultore pisano del trecento che lavorò a Milano, scolaro per qualcuno di Andrea Pisano, ma piuttosto continuatore della maniera di Giovanni Pisano, è Giovanni di Balduccio, l'autore del pergamo della chiesa di Santa Maria del Prato, attualmente oratorio della Misericordia, in San Casciano presso Firenze.

A ricordare una delle glorie dell'ordine dei Domenicani e ad accogliere i resti del loro capo di Milano, Pietro da Verona, ucciso proditoriamente, con un suo compagno, presso Barlassina, fra Milano e Como, il 6 aprile 1252, e ch'ebbe corona di martire e, più tardi, di santo, l'arcivescovo Giovanni Visconti, protettore de' Domenicani, commise a Giovanni di Balduccio che, sembra, trovavasi già a Milano per ornare il palazzo di Azzone Visconti, di erigerne la nuova tomba nel 1339, data incisa, col nome dello scultore, sul monumento che, trasportato nel 1736 dalla vicina chiesa di S. Eustorgio, sorge ora nel centro della cappella Portinari, detta appunto di S. Pietro Martire, dietro la stessa chiesa. Consiste essa in una grande arca, sorretta da otto pilastri, a ciascun dei quali è addossata una statua rappresentante una Virtù. Tre bassorilievi per ciascuna faccia maggiore dell'arca, e uno nei lati, presentano le istorie della vita del santo: il miracolo per cui diè la favella a un muto, la sua predicazione al popolo, la guarigione degli infermi al contatto delle vesti del santo, la deposizione della salma nel convento, la canonizzazione, la liberazione da un naufragio, il trasporto della salma dal vecchio al nuovo avello. Altre men notevoli rappresentazioni son sul coperchio inclinato; altre statuette di santi, a dividere i bassorilievi, sorgono in corrispondenza alle grandi statue dei pilastri e a lor volta son sormontate da altrettante statuette. Il monumento è provvisto, al sommo, di una piramide tronca sormontata da un tabernacolo biforo, entro cui trionfa la figura della Vergine col Bambino fra due santi, sormontato da pinacoli e da tre statuette terminali. In tutto son dieci bassorilievi e, fra questi e le statue, quasi duecento figure. È questo il capolavoro di Balduccio, grandioso, concepito con larghezza, modellato con diligenza, anche se vi si voglion scorgere le tracce d'altra mano men corretta nei bassorilievi.

S. EUSTORGIO — MONUMENTO A STEFANO VISCONTI
(Fot. Alinari).

« Se si eccettua quello più ordinato e chiaro » osserva infatti il Venturi « che rappresenta il miracolo della guarigione del fanciullo muto, tutti gli altri si vedranno di mani inferiori, di una fra le altre che fa le teste ossute e corpi grassi nelle vesti insaccate. Anche negli angioli sulla cimasa dell'arca si distinguono per purezza e candore quelli della faccia anteriore, da quelli della posteriore che sembrano invecchiati ». Il nome di Balduccio si leggeva anche sulla porta di S. Maria di Brera: i frammenti ne son oggi nel Museo Archeologico.

Il buon frutto dell'arte pisana trovò terreno poco adatto a Milano, poichè il Duomo, grande focolare d'arte attaccata alle vecchie tradizioni, chiamava a sè la

S. EUSTORGIO — CAPPELLA DEI MAGI — LA STORIA DEI RE MAGI.

maggior parte degli artisti del luogo e dell'intera regione. Tuttavia nella tomba di Can Grande a Verona Bonino da Campione rivela, specialmente nelle figure, reminiscenze dell'arte pisana e, accanto ad elementi gotici trattati originalmente, fonde elementi classici. Il Meyer è disposto a vedere anche minori rapporti d'arte fra Giovanni di Balduccio e i campionesi, — intendendo con questo nome i rappresentanti indigeni della scultura lombarda del trecento, — che non vedesser precedentemente altri studiosi, il Baldoria fra questi.

Lo studioso tedesco ascrisse a Bonino diverse opere di scultura di Milano: i sarcofagi di Stefano e di Umberto III Visconti in S. Eustorgio, il bassorilievo affisso alla parete al disopra del monumento di Salvatore Aliprandi in San Marco, il gran-

S. EUSTORGIO — ANCONA IN MARMO DELL'ALTAR MAGGIORE.

(Fot. Alinari).

S. EUSTORGIO - MONUMENTO A GASPARE VISCONTI.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dioso monumento di Barnabò Visconti ora nel Museo Archeologico al Castello Sforzesco. Giovanni di Balduccio ebbe parte, forse, insieme ai maestri lombardi, all'esecuzione del monumento ad Azzone Visconti, del quale si conservano i frammenti nel palazzo Trivulzio. Gli si attribuisce l'altare a mo' di trittico scolpito in marmo, eseguito nel 1347, in S. Eustorgio nella cappella dei Magi e nel quale è rappresentato, in vari momenti, l'omaggio dei Re a Gesù Bambino · ma è più verosimilmente opera di un discepolo del maestro pisano.

Il monumento a Stefano I Visconti e a Valentina sua moglie presenta un sarcofago sorretto da quattro colonne a spirale e coperto da un baldacchino pur sorretto da altre quattro colonne uguali e corrispondenti alle sottostanti. L'opera rivela la scuola migliore di Giovanni di Balduccio. Il monumento di Uberto III Visconti è opera di altro seguace del maestro pisano « che, (riporto dal Venturi) nel rappresentar la Vergine incoronata e l'angiolo che introduce nel cielo il principe e suo figlio Giovanni, mostrò ricordare gli esempi pisani e non altrettanto nelle figure dei cori angelici e dei santi patroni, anche di quelli che a destra accompagnano le mogli di Uberto III e del figlio Giovanni nella beatitudine ».

L'eco dell'arte del mae-

S. MARCO — DAVANZALE DELL'ARCA DI SALVARINO ALIPRANDI.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

stro pisano ritorna nel sarcofago di fronte all'altare dei Magi e nelle parti più antiche del ricchissimo altar maggiore di S. Eustorgio stesso e, più modestamente, nell'arca di Gaspare Visconti, nel luogo stesso, sorretta ancora da colonne tortili e ornata, fra gli altri, d'un bassorilievo nel mezzo della cassa marmorea con l'Adora-

S. MARCO — URNA DI LANFRANCO SETTALA (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

zione dei Magi, che ispirerà più tardi i primi maestri del Rinascimento lombardo, come il motivo de' leoni che si volgon l'un contro l'altro servirà all'Amadeo per la tomba del Colleoni a Bergamo.

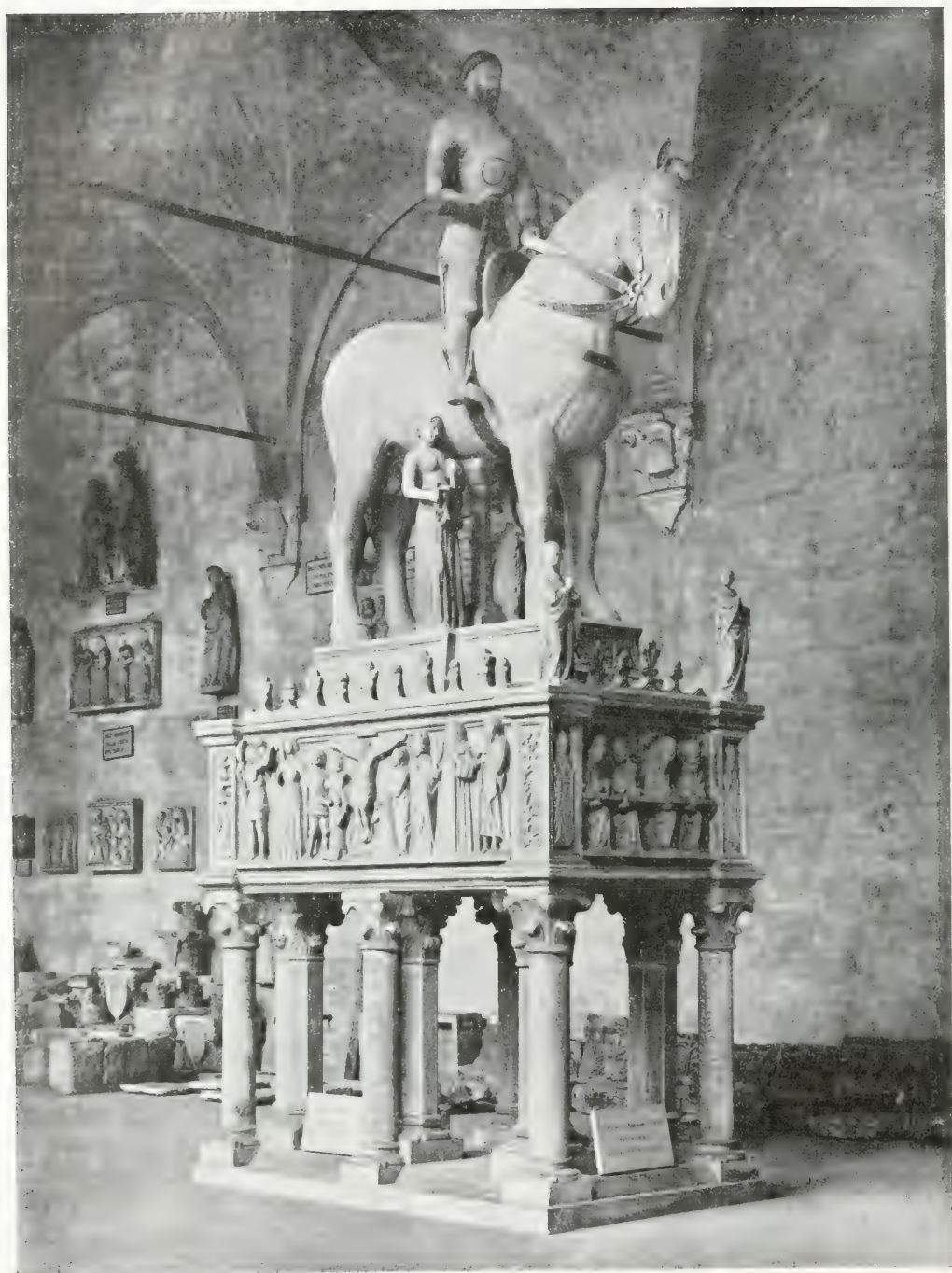
Anche il davanzale dell'arca di Salvarino Aliprandi del 1344 in S. Marco, diviso in due zone con le figure di due devoti, padre e figlio, dinnanzi alla Vergine,

la Pietà e l'incoronazione della Madonna nella zona superiore, e il Redentore benedicente il defunto raccomandatogli da un santo, dalla Vergine e da S. Giovanni Battista in un unico comparto, nella zona inferiore, ricorda l'arte del maestro pisano, specialmente ne' due angioli reggenti il candelabro.

Quanto al monumento di Lanfranco Settala, morto nel 1264 e fondatore della chiesa di S. Marco dove molto tempo dopo trovò sepoltura, la critica è molto discorde. Il Giulini, il Calvi, il Perkins lo attribuirono a Giovanni di Balduccio, il Mongeri dubitativamente a Bonino da Campione aiutante del maestro pisano nella tomba di S. Pietro martire, il Meyer vi trovò un indirizzo artistico parallelo al senese e tutto proprio di Giovanni di Balduccio, il Venturi vi scorse soltanto l'opera di un maestro inferiore a quello che eseguì la tomba di Salvarino Aliprandi. Un maestro

SARCOFAGO DI GIOVANNI DA FAGNANO (MUSEO ARCHEOLOGICO).

diverso dovett'essere l'esecutore del monumento di Giacomo Bossi (1355) nella stessa chiesa, con la rappresentazione del defunto dinanzi alla Vergine col Bambino; un frammento, che si vuole parte di questo sarcofago, è presso la famiglia Frova, nel palazzo Borromeo, e nel quale è particolarmente sviluppata la disposizione dei panni verso terra a piegoline ondulate che è proprio di questo momento della scuola lombarda e dal quale, più tardi, lo stesso Jacopino da Tradate non saprà liberarsi.

Il Venturi notò le affinità più o men palesi con l'arte pisana in diverse sculture del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco: nelle due Madonne col Bambino, l'una già sulla porta Orientale, l'altra già sulla porta Romana, nel sarcofago di Giovanni da Fagnano, di un campionese affine a Bonino, nel Cristo sul sarcofago e in diversi frammenti, ma sopra tutti nel sepolcro della famiglia Rusconi già in S. Francesco di Como e in quello di Barnabò Visconti già in S. Giovanni in Conca

MONUMENTO DI BARNABÒ VISCONTI (MUSEO ARCHEOLOGICO).

(Fot. Anderson).

MONUMENTO A REGINA DELLA SCALA (MUSEO ARCHEOLOGICO).

(Fot. Alinari).

a Milano. Nella tomba Rusconi ritornano i caratteri architettonici senesi per opera di un campionese che modella le sue lunghe figure con le fronti appuntate e gli occhi stretti, le pieghe larghe e schiacciate. Il monumento a Barnabò è sorretto da dodici colonne e presenta, ne' vari lati del sarcofago, con le rappresentazioni

S. MARCO — UNA PARETE COL MONUMENTO A MARTINO ALIPRANDI (?) E CON ALTRO D'IGNOTO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dell'Incoronazione tra due santi in una faccia, S. Girolamo e S. Gregorio e gli Evangelisti nella seconda, Cristo sul sarcofago fra la Vergine e molti santi nella terza, il Crocifisso al quale S. Giorgio raccomanda Barnabò e, ai lati, molti santi, nella quarta. Al sommo sorge la figura del Visconti, a cavallo, rigido in arcione: ai lati del cavaliere due figurette ricordano le virtù del principe: la giustizia e la for-

tezza. Il monumento era delicatamente ornato e dorato con arte d'orafo; ma oggi, a pena qua e là, negli addentramenti delle pieghe, si scorgon, dell'oro antico, le tracce. Il monumento ha rapporti con quello a Cansignorio a Verona e fu eseguito da Bonino a giudizio del Mongeri e del Perkins, su disegno di Bonino che avrebbe eseguito solamente la statua maggiore secondo il Meyer; « vi si nota la debole imitazione delle forme di Giovanni di Balduccio » noto col Venturi, « anzi il rivivere delle vecchie e rudi forme romaniche sulle eleganze toscane: la traccia pisana resta, ma sgretolata e guasta, grossa e volgare ». Ricorda l'indirizzo antico

IL REDENTORE (MUSEO ARCHEOLOGICO). (DAL DUOMO). (Fot. Brogi).

LA VERGINE (MUSEO ARCHEOLOGICO). (DAL DUOMO). (Fot. Brogi).

di Bonino anche l'arca di Regina della Scala, consorte di Barnabò; e in generale, pel Venturi, l'influsso del maestro toscano ritorna ancora nelle statue della loggia degli Osii, più antiche di quanto il Mongeri non credesse, sì che egli v'intravvedeva la maniera di Jacopino da Tradate.

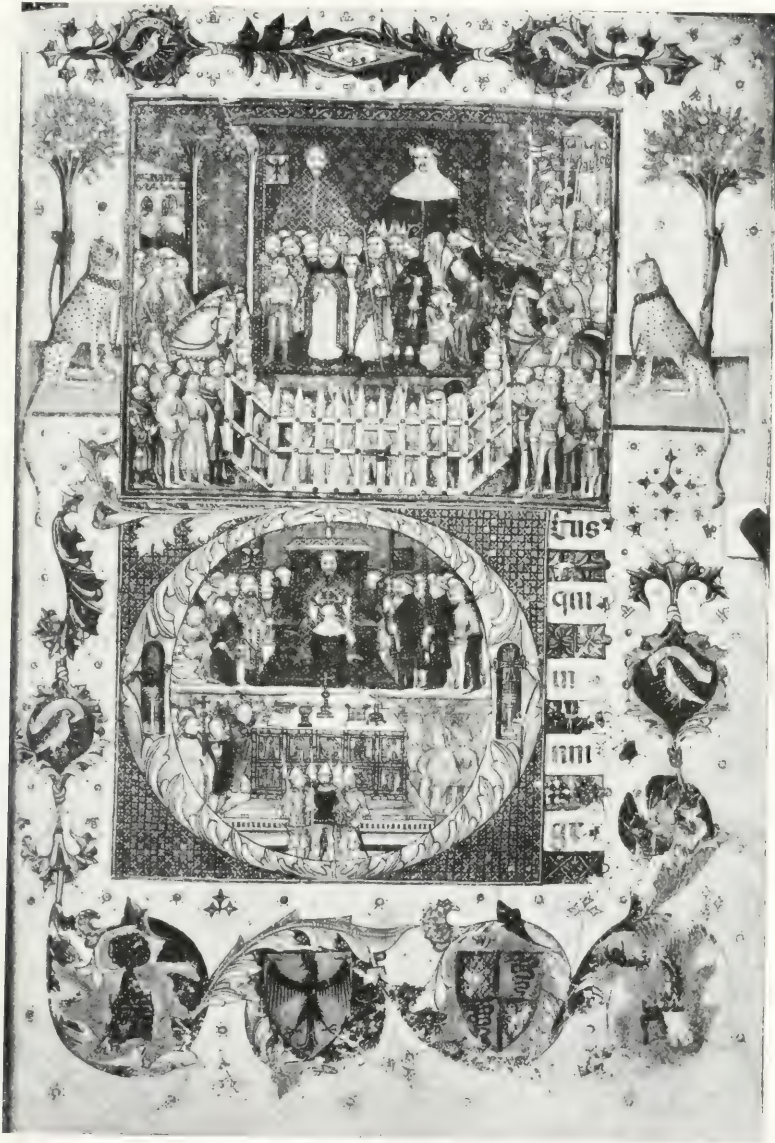
Ai maestri pisani il Meyer avvicinò le figure del sarcofago Carelli nel Duomo di Milano, che piuttosto tengon della maniera dei Dalle Masegne, ciò che trova un appoggio indiretto anche dalla considerazione che Marco Carelli morì nel 1394 a Venezia dove quei maestri principalmente lavoravano. E i rapporti fra l'arte veneta e la lombarda troveranno applicazioni fruttifere e interessanti anche nell'inizio del XV secolo, prima dell'avvento dell'Amadeo.

***

Delle stesse arti minori nel trecento non mancan saggi notevoli in città.
Della bottega artistica degli Embriachi, che principalmente a Venezia produsse

BASILICA DI S. AMBROGIO — CROCE IN ARGENTO. (Fot. Alinari).

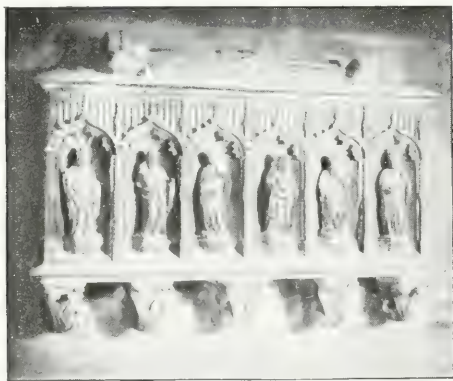
così gran numero di lavori in osso e in avorio, son numerose le opere nell'alta Italia; a Milano son opere di Baldassarre degli Embriachi, come comprovano i documenti, le arche Viscontee, in casa Cagnola, già nella Certosa di Pavia, che figuran fra i più notevoli esempi di quell'industria, in una coll'altare di quella Certosa, con

l'altro del Louvre già nella badia di Poissy, con un altro ancora nella badia di Cluny che lo Schlosser illustrò e classificò a seconda delle loro rappresentazioni, ispirate quando alla mitologia e all'antichità classica, quando alle istorie derivate da

S. AMBROGIO - UNA PAGINA DEL CORALE DI GIAN GALEAZZO. (Fot. Alinari).

un romanzo francese del ciclo del Lohengrin — *le chevalier au Cygne* — e alla storia di Griselda, ai canti di corte ecc., quando alle rappresentazioni delle Virtù e delle Arti liberali, quando alle scene bibliche e alle sacre rappresentazioni. Nelle arche oggi a Milano, eseguite negli anni 1400-1409 da Baldassarre, v'è ancor l'eco

dell'arte toscana, ciò che induce giustamente il Venturi a consigliare di non localizzare a Venezia l'industria delle cassette alla Certosina. Allo stesso secolo appartiene un'edicoletta in avorio del Museo Archeologico, con le figure della Madonna e del Bambino col fondo decorato a gigli e le ante laterali provviste di scene della vita della Vergine, con tracce di decorazioni e di policromia.

Quanto alla pittura nel trecento ciò che rimane a Milano è troppo povera cosa perchè se ne debba fare, per ora, poco più che un accenno. Gli stessi affreschi sparsi in alcune chiese delle campagne circostanti e che si ascrivevano di preferenza a Giovanni da Milano rivelan piuttosto altri influssi e altri ideali d'arte.

Negli altri prodotti s'andò accentuando nel trecento, specialmente nella oreficeria, il vero senso d'arte, raffinandosi la tecnica della lavorazione e si limitò il valore della materia, che dianzi rappresentava il maggior pregio dell'opera d'arte. Fra le opere del XIV secolo rimaste tuttora a Milano ricordiamo la croce portatile del Capitolo ambrosiano e, quale ricco esempio dell'arte dell'alluminatore, il messale detto dell'Incoronazione di G. Galeazzo Visconti nella Basilica di S. Ambrogio, perchè sarebbe troppo lungo ed esorbitante i modesti limiti di questa pubblicazione ricordare tutte le miniature del tempo o anche le principali delle biblioteche Ambrosiana e Braidense.

DUOMO — ARCA DI MARCO CARELLI

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

IL CASTELLO DI MILANO

III.

L'architettura e la scultura di transizione: il Filarete, i Solari, Jacopino da Tradate, il Raverti, il Luvoni.

L'ultimo dei Visconti, Filippo Maria, legò il proprio nome alla storia dell'arte pel fatto di aver chiamato presso di sè, fra gli altri, il Brunellesco; egli si meritò le lodi in versi di Tommaso da Rieti e l'attaccamento del Decembrio. Ma Francesco Sforza (1401-1466), prendendo il governo dopo il breve periodo della Repubblica Ambrosiana, trovò più adatti tempi a incoraggiare le arti. Alla sua corte, fastosa quanto le maggiori d'Italia in quel tempo, accorrevan letterati e buoni artisti. Milano accolse allora Jacopo da Cortona, il Filarete, Bartolomeo Gadio, Michelozzo, Aristotile Fioravanti, il Pisanello, Cristoforo Moretti, Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto, intenti alla decorazione delle sale, delle cappelle, dei giardini del Castello; fra gli umanisti e i dotti Francesco Filelfo, Candido Decembrio, Costantino Lascaris, Cicco Simonetta. Allo Sforza si dovette anche l'inizio di quella grandiosa costruzione di carattere così eminentemente pratico e moderno che è l'Ospedale Maggiore, tanto che il Filarete volle dedicare al principe mecenate il suo *Trattato d'Architettura*.

Francesco Sforza provvide subito, appena impadronitosi della città nel 1450, a riedificare la fortezza ch'era stata dei Visconti e che il popolo aveva demolito; la riedificazione, notava il Corio, fu ordinata dal Duca non perchè dubitasse della fede dei novelli sudditi, « *ma solo per ornamento della città e sicurezza contro qualunque nemico che in ogni tempo la volesse molestare* » e aggiunge che « *non solamente come prima ma più amplo il rifece: di sorta che senz'alcun dubbio si può affermare come il più superbo e forte che sia nel piano per tutto l'universo, et essere costato un milione di ducati* ». L'arch. Luca Beltrami, che come ebbe il principal merito d'aver salvato il Castello dalle demolizioni progettate, dedicò al monumento l'opera attivissima a pro del restauro, provò che primo architetto ne fu un Giovanni da Milano, il quale vi prestò così attivamente l'opera propria che dopo soli cinque mesi dall'inizio dei lavori di ricostruzione sulle rovine della rocca viscontea detta di

porta Giovia si trattava già di compiere, con la merlatura, una torre verso la chiesa del Carmine e già erano ultimate le fronti esterne verso il giardino, cioè i muri della cortina detta ghirlanda.

Verso la fine del 1451 i lavori erano avviati lungo la fronte della città: i documenti del tempo accennan già alla torre della Rocchetta, che è la castellana o

VEDUTA IDEALE DEL CASTELLO DI MILANO NELLA « COSMOGRAPHIA » DI S. MÜNSTER, EDIZIONE DEL 1550.

maystra e più tardi del Tesoro, all'angolo ovest del quadrato sforzesco. L'anno susseguente a Giovanni da Milano, morto di peste, successe Jacopo da Cortona e, per la decorazione della parte centrale della fronte del Castello volta verso la città, Antonio Averulino di Firenze detto il Filarete. La fronte doveva esser costituita di una robusta cortina racchiusa fra due alte torri rotonde in pietra: nel mezzo della cortina doveva aprirsi la porta principale d'accesso al Castello sulla quale si sarebbe innalzata la torre di difesa. Nell'agosto del 1452 la torre costrutta dal Filarete

IL CASTELLO SFORZESCO. (Fot. Alinari).

si trovava già all'altezza delle cortine laterali e Francesco Sforza disponeva che venisse innalzata sino all'imposta della merlatura. Il fiorentino Ridolfi, che la vide nel 1480, la disse *torre quadra altissima* e il Guicciardini la chiamò *torre di marmo bellissima fabbricata sopra la porta, nella sommità della quale stava l'orologio.* Ma nel 1521, per un disgraziato accidente, la torre cadde e solamente in questi ultimi anni si è provveduto a rifabbricarla per opera del Beltrami che si giovò di numerosi documenti grafici del tempo, quali un graffito della cascina Pozzobonella, un intarsio nel coro del Duomo di Cremona e diversi sfondi di quadri leonardeschi, oltre che di torri analoghe tuttora in piedi nei castelli di Cusago e di Vigevano.

UNA FINESTRA DEL CASTELLO. (Fot. Ferrario).

Numerosi architetti, scultori, pittori lavorarono, in epoche diverse, a render piacevole questa nuova residenza sforzesca che s'andava ampliando a seconda dei tempi e delle tendenze: Bartolomeo Gadio, Benedetto Ferrini fiorentino da prima, diversi pittori lombardi al tempo di Galeazzo Maria, Bramante e Leonardo al tempo di Lodovico il Moro. Vedremo più innanzi, parlando dell'arte della Rinascenza, la parte che loro spetta nel monumento.

A noi basta per ora insistere sul fatto che, benchè iniziata alla metà del XV secolo e susseguita senza interruzione, la grande fabbrica del Castello è ispirata, almeno in parte delle sue linee e principalmente nelle porte e nelle finestre, allo stile archiacuto, nel quale però l'ornamentazione nuova accenna già a una transizione verso nuove idee d'arte. Spetterà al periodo di Galeazzo Maria e principalmente a quello di Lodovico il Moro attuare le nuove parti e le decorazioni in quello stile della Rinascenza che a Milano, come in altre città dell'Italia superiore, tanto stentò a farsi strada e ad affermarsi.

Le belle finestre degli appartamenti ducali, delle cappelle, della cancelleria ducale, sia quelle che prospettano sul grande cortile come quelle che ricevon luce dai lati e dalla campagna, si presentano grandiose, a elegante sesto acuto, con larghe fascie contornate da soprarchi in ricca decorazione in cotto che, nei restauri recenti, ha ritrovato le antiche sagome e la originaria vivacità accresciuta dai caratteristici riquadri di cemento bianco. Le decorazioni continuano sotto il davanzale in belle file

d'archetti a lobi, in bel rilievo di cotto, e già accennano, nel fare largo, nella policromia generale, alla transizione che troverà più tardi proseliti numerosi e arditi.

*
* *

Il periodo transizionale nell'architettura lombarda che, basandosi su gli elementi ereditati dalla tradizione e principalmente sulle vòlte acute, accoglie già elementi dell'arte nuova irradiata dalla Toscana infiltratisi lentamente in Lombardia o che almeno ingentilisce quei vecchi concetti medioevali e li riveste di nuove decorazioni più fresche e più vivaci, è fra i più interessanti a studiarsi come tutti i periodi di tentativi e d'audacie nuove.

Al periodo di transizione appartengon le belle e ancor severe costruzioni in laterizio, parcamente ornate di leggera policromia e sapienti di linee nuove, dei Solari. A una mia pubblicazione dedicata allo studio delle opere di questa famiglia d'artisti tolgo quanto basta per dar qui un'idea sommaria dell'attività loro e delle loro belle costruzioni (1): l'esame delle quali spiegherà i successivi trionfi dell'architettura lombarda.

FINESTRA DELL'APPARTAMENTO DUCALE. (Fot. Ferrario).

Di Giovanni si sa che lavorò in diverse costruzioni sforzesche: castelli, rocche, restauri di edifici minori, dal 1445 al 1481: pel Duomo di Milano, per la Certosa di Pavia e per privati; ma dei monumenti ricordati sarebbe difficile rintracciare la parte che spetta all'opera sua personale non molto notevole.

Ben più interessante è la figura artistica di Boniforte o, com'egli stesso si chiamava, Guiniforte, che s'iniziò all'arte delle seste sotto la guida del padre. Si sa dai documenti d'archivio che l'8 marzo 1459 egli era stato eletto ingegnere della fabbrica del Duomo con l'assegno mensile di 12 fiorini e 8 brente di vino, che nel 1462 era *deputato* alla fabbrica della Certosa di Pavia anche *pro faciendo capitelos claustri magni* sui modelli del cremonese Rinaldo De Stauris *magister ab intaliis*. Il 22 novembre 1465 era eletto ingegnere e sovrastante a tutti i lavori dell'Ospedale

(1) " *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo* " (*Italienische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz*, 1906).

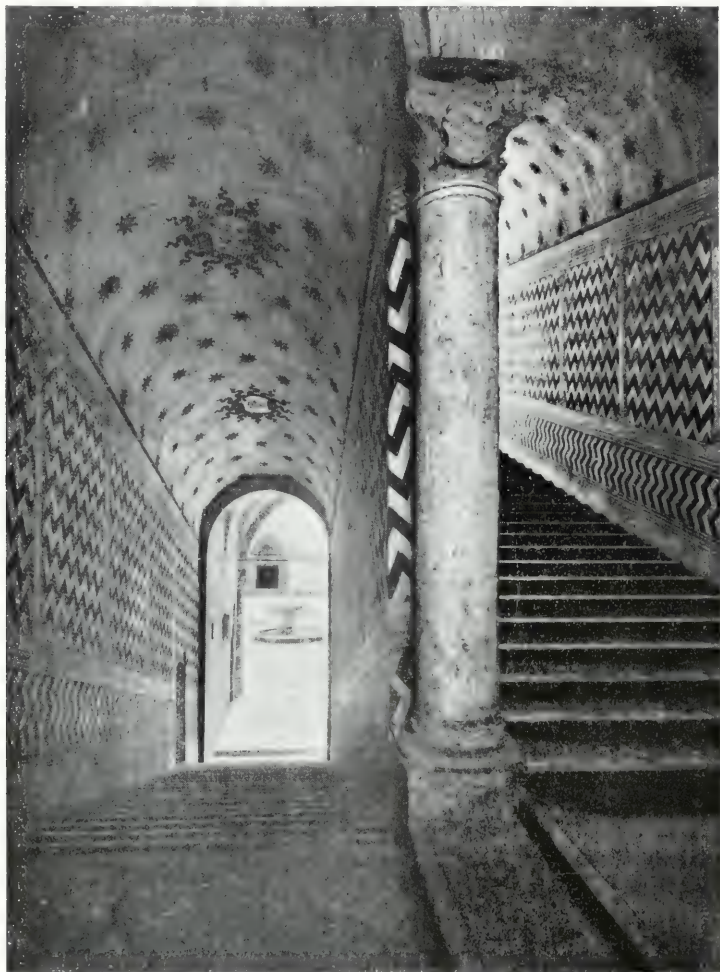
Maggiore di Milano, in sostituzione del Filarete, con lo stipendio di tre fiorini al mese, come quegli che s'era già prestato altre volte, lodevolmente, a quei lavori. Nel 1472 costruiva pel gentiluomo Pietro Figino un palazzo fra la piazza di Santa Tecla e la strada dei Borsinari, che, deformato in seguito, col nome di *coperto*

TORRE DI BONA DI SAVOJA SUL CASTELLO.

rimase fino al 1868 in cui cadde sotto il piccone per far posto all'attuale piazza del Duomo. Lavorò anche pel Castello di Milano e per privati. I vecchi storici gli attribuirono inoltre il disegno dell'antica chiesa di Santa Maria delle Grazie, dal 1464 incominciata a risorgere sul luogo attuale, e di altri edifici minori oggi scomparsi. Morì nel 1481 lasciando fama di architetto « d'ingegno e d'arte ammirabile », come lo ricordava la patente ducale in favore del figlio Pietro Antonio.

CASTELLO SFORZESCO — LOGGIA DI GALEAZZO M. SFORZA

E PORTA DEL CASTELLO VERSO LA CAMPAGNA.

Il Mongeri credette ch'egli non prestasse l'opera sua a pro del Duomo che quale amministratore: ma le nuove notizie venute in luce provano che nel tempo in cui il Solari rimase alla direzione dei lavori il tiburio fu costrutto in quanto riguardava la zona inferiore di innestamento con le navate maggiori, la quale era stata provvisoriamente riparata con tegole.

SCALONE DEL CASTELLO. (Fot. Ferrario).

È noto che il Filarete aveva ideato e incominciato la fabbrica dell'Ospedale Maggiore di Milano con un tipo classico, diremo meglio, fiorentino: ce ne assicurano e i suoi disegni e la parte in opera.

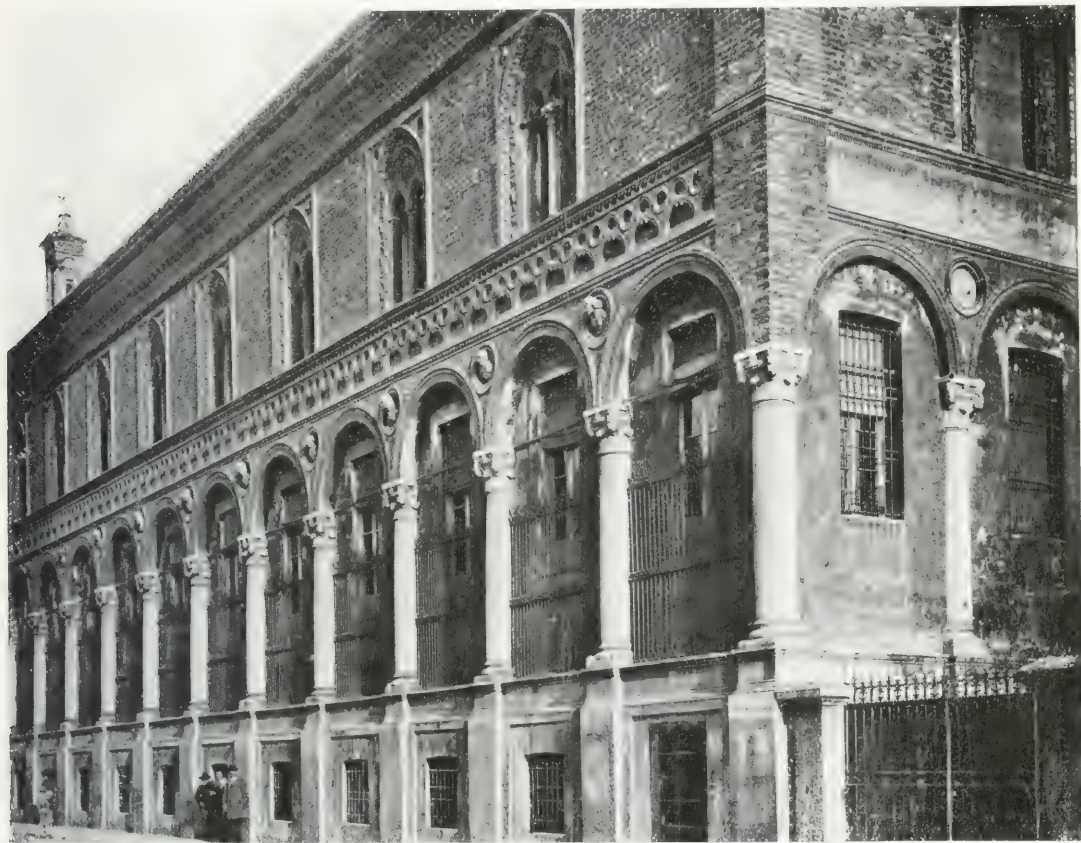
I documenti confermano che il Filarete, venendo a Milano a lavorare per l'Ospedale, non rinunciò alle dottrine apprese alla scuola del Brunellesco; le parti in cui predomina lo stile archiacuto dell'edificio che stiamo esaminando spettano del

CORTILE DEL CASTELLO. (Fot. Ferrario).

tutto a Guiniforte Solari e a diversi tagliapietre lombardi. In tal modo la storia dell'edificio si presenta piana, naturale. Il Filarete rimase in qualità di architetto della fabbrica dal principio fino al 1465. In questo periodo i libri mastri dell'Ospedale ricordano che nel 1461 si lavorava già a rivestire di marmi la fronte col portico verso il Cascinotto, cioè il lato dell'attuale facciata verso S. Nazaro, che un Giovanni Cairati somministrava le colonne per il portico avanti all'accesso, e che nell'anno stesso un Cressolo da Castello dava 28 braccia di pietra d'Angera lavorate per la stessa fronte, mentre il Filarete consegnava gli ornamenti di tre finestre e di tre porte, e si incominciavan le crociere o infermerie, i cui lavori venivan dati in incanto. Il 7 gennaio del 1462 Guiniforte Solari appare già presente all'opera: da questo momento i lavori, anche di decorazione, si susseguono con rapidità e i mastri continuano a registrare pagamenti al Filarete per le colonne di sarizzo, per le finestrelle, per la cornice e a Pietro Ambrogio de Monti detto il Frà per otto colonne con basi e capitelli a 22 fiorini per ciascuna, a Giacomo Guimolti e Guglielmo del Conti pure per le colonne, a Pietro Lonato nel 1463 per la costruzione delle finestre e finestrelle in conformità al disegno del Filarete.

FINESTRA DELL'OSPEDALE MAGGIORE.

La parte superiore, al di sopra della cornice o fascia, nella quale campeggiano le finestre archiacute, fu costrutta dal Solari: e a riprova che questo ordine superiore non vuole aspirare ad accordarsi col sottostante sta il fatto della nessuna corrispondenza delle finestre stesse con gli archi. La stessa costruzione materiale è diversa. Il primo piano è a mattoni a vista diligentemente disposti, in modo che il cemento che li congiunge non si scorge, al contrario del secondo piano che rivela minor diligenza costruttiva. Le finestre, elegantissime, acute e binate, son divise da una colonnetta in marmo, talvolta (verso il Naviglio) provveduta del tradizionale anello a metà del fusto; anche le luci delle bifore sono a sesto acuto; nel timpano, immediatamente al di sopra della colonnetta, è collocata una patera o tondo da cui sporge (come in molte fabbriche di Milano e di Cremona) un busto; le finestre son poi racchiuse, all'uso

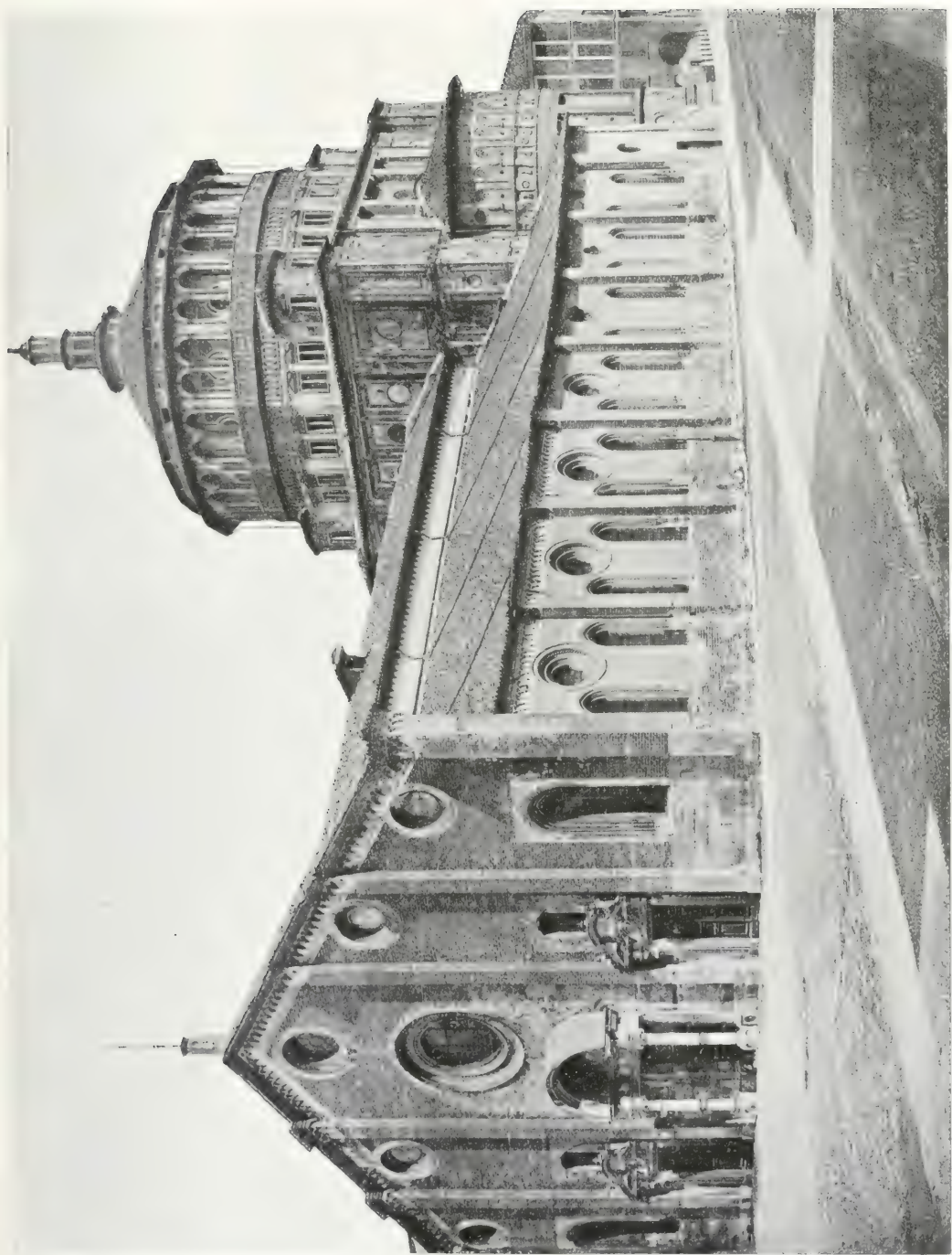
lombardo, in una riquadratura o cornice, ornata, nei pennacchi, da due piccole medaglie a figure. La larga cornice del vôlto acuto delle finestre è quanto di più ricco e fantastico abbia saputo creare l'allegra fantasia dei decoratori lombardi in quel periodo di transizione: le corde torte, le foglie, le perle, i tralci di vite carichi di pampini e di grappoli entro cui si aggrovigliano bellissimi putti, con un motivo tolto a noti esemplari di Milano e di Pavia, formano una decorazione lussureggiante e geniale.

LA PARTE ANTICA DELL'OSPEDALE MAGGIORE.

L'Albuzio attribuì a Guiniforte Solari la chiesa di Santa Maria delle Grazie, alla quale più tardi fu aggiunta la imponente abside monumentale da Bramante e dai continuatori suoi. La chiesa, a tre navate, mostra evidentemente di appartenere al periodo lombardo di transizione dallo stile gotico a quello della Rinascenza. La facciata, di aspetto monastico, a due grandi spioventi, tutta in mattoni, nasconde la struttura interna e non segue quindi l'organismo della chiesa, così che alcuni dei tondi della parte superiore, fra le lesene, che dividono verticalmente la fronte, sono finti; in basso quattro grandi finestre a sesto acuto a ornatissime strombature, campeggianti entro il caratteristico riquadro bianco, illuminano l'interno. La porta

attuale della fine del quattrocento appartiene al periodo bramantesco e verosimilmente allo stesso Bramante.

Trovo, dai documenti, che fin dal giugno del 1458 l'abate del monastero di

INTERNO DELLA CHIESA DI S. MARIA DELLE GRAZIE (Fot. Brogi).

Morimondo aveva donato ai frati di S. Domenico la casa e gli orti già delle monache di S. Vittore al Corpo: ciò che confermerebbe le notizie degli storici che, come vedemmo, assicurano che la nuova chiesa fu fatta pochi anni dopo: possiam quindi ritenere che fu iniziata intorno al 1460; nel 1465 fu intitolata a S. Maria delle Grazie. Trovo inoltre che la cappella, detta allora di S. Paolo, la prima a destra

S. MARIA DELLE GRAZIE. (Fot. Alinari).

CHIESA DI S. MARIA DELLA PACE DOPO I RESTAURI.

fu eretta nel 1494 e che è del 1497 un breve di Alessandro VI per l'erezione di una cappella dedicata a S. Tecla.

Le notizie abbondano, dal 1501 in poi, nelle successive costruzioni: la cappella Borromeo fu eretta nel 1522 e dipinta da G. Pietro Gnocchi nel 1585; nel 1598 si riparava la tribuna, nel 1613 si lavorava intorno al tiburio.

La somiglianza con la costruzione interna di questa chiesa consiglia ad ascrivere a Guiniforte Solari anche quella di S. Pietro in Gessate, pure a Milano, ricostrutta intorno al 1460 e ampliata più tardi.

Anche qui l'interno, a tre navate, con sette archi per lato, cui corrispondono verso l'esterno delle minori sette cappelle, mostra, come a S. Maria delle Grazie, le vòlte a sesto acuto che s'impostano sui pilastri spezzati e poggianti sui capitelli delle colonne; i capitelli che arieggiano il composito romano, le chiavi di vôlta a figure, le

crociere, i profili ricordano ancora le Grazie. Ma v'è di nuovo il sistema costruttivo adottato pei fianchi, in cui le cappelle poligonali ricevon luce non dal fondo ma dai lati, ognuna da due finestre a sesto acuto incorniciate disposte obliquamente, mentre un tetto unico unisce e copre tutte le strombature delle finestre, così che la luce che entra nella chiesa è molto limitata, ciò che non accadrebbe se le cappelle fossero indipendenti all'esterno fra loro e la luce non fosse inceppata dal tetto sporgente sugli strombi delle finestre. Forti pilastri a sezione poligonale rafforzano agli angoli le cappelle.

Un'uguale distribuzione delle cappelle laterali si trova nella chiesa di S. Maria della Pace, benchè di proporzioni più piccole che non le chiese su esaminate.

Quanto al portico dei Figini, già negli ultimi tempi aveva perduto il primitivo aspetto per rimaneggiamenti fatti in epoche diverse. In uno dei quadri del Duomo di Milano che si espongono per le feste di S. Carlo è riprodotta una parte dell'antico palazzo ancora intatto: con una loggia ad archi a sesto acuto al pian terreno, ornati di tondi a mezze figure nei peducci e, al di sopra, due file di finestre a sesto acuto, bifore. Le decorazioni in cotto nelle ghiere degli archi rivelavan pure il

CHIESA DEL CARMINE. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

periodo transizionale. I capitelli che rimangono, nel Museo Archeologico, hanno sagome e targhe di pretto sapore dell' arte locale di transizione del XV secolo.

Acquista importanza eccezionale, per il nostro esame, il ricordo del Fornari, che nella sua *Cronaca del Carmine* edita nel 1685 e che rifà la storia del luogo sulla guida di documenti oggi in gran parte perduti, ci assicura che la chiesa del Carmine a Milano fu ricostrutta dal 1446 al 1449 e che il nostro Solari diresse i lavori.

L' antica primitiva costruzione apparteneva al XIII secolo, poichè trovo che

FIANCO DELLA CHIESA DELL'INCORONATA. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

l'11 novembre del 1268 n'era stata posta la prima pietra. La chiesa del Carmine è a pianta a croce latina e presenta nell'insieme un pretto esempio di stile di transizione: la facciata è sorta da non molti anni, mentre ancora ai tempi del Mongeri non mostrava che « un gretto intonaco senza studio d' arte » e appariva fuori delle pareti il rilievo di archi acuti, più grande al centro che ai lati: un occhio circolare a finestra s'apriva nel seno di questi archi ed enormi contrafforti s'addossano tuttora e contrastano tutta la fronte così agli estremi come fra le porte; tutto ciò trova spiegazione col fatto che, come assicura il Fornari, la chiesa rimase tronca, mentre, da questo lato, doveva inoltrarsi ancora per una campata di nave, circa metri 9: il che provava, secondo il Mongeri, che era in certo modo la sezione verticale della chiesa o l'organismo suo sull'asse maggiore quella che si vedeva.

Nelle mie ricerche ho rintracciato numerosi ricordi di rimaneggiamenti alla chiesa: dal 1579 in avanti furon fatti il coro nuovo — con stalli intagliati da Anselmo del Conte e Giovanni Pietro da Appiano —, un tabernacolo, il claustro, il refettorio dell'unito convento dall'architetto Ambrogio Alciato; nel 1602 furon eseguiti lavori di decorazione e Aurelio e Michele Alberi dipinsero il Refettorio e, forse, la chiesa; nel 1626 si lavorava intorno a una cappella presso l'altar maggiore e Marco Barbero e Bernardino Pozzi v'intagliavan le balaustrate di brocatello e l'anno dopo,

CAPPELLA BORROMEO IN S. MARIA PODONE.

sotto la direzione dell'architetto Bombarda *ingegner collegiato*, si eseguivan *riparazioni* alla chiesa.

Per ragione di confronti alcune altre costruzioni si potrebber attribuire a Pietro Solari, o almeno si possono raggruppare con la chiesa del Carmine: le date e le notizie stesse che loro si riferiscono ci consigliano a farlo.

Prima fra queste la chiesa dell'Incoronata, in Milano. Si compone di due chiese unite: l'una, a sinistra, eretta da Francesco Sforza nel 1451, l'altra, a destra, nel 1460 dalla moglie Bianca Maria Visconti, come si rilevava da due lapidi antiche vedute dal Latuada e dai ricordi nei registri antichi del luogo.

Nonostante privilegi e concessioni ai padri dell'Incoronata, come quello ottenuto nel 1445 dal primo fondatore, cioè il diritto di questua e nel 1452 quello di ereditare e la facoltà di costituire presso la chiesa cappelle sepolcrali di famiglie, la costruzione durò quasi quarant'anni, dal 1451 al 1487.

La costruzione della gemina chiesa deve però rimontare ai primi anni: i lavori successivi debbon riferirsi al vicino monastero, in seguito trasformato del tutto. Disgraziatamente anche la chiesa dovette subire alterazioni parziali, fattevi, sotto il nome di restauri, nel 1654 e nel 1827.

DUOMO — STATUA DI PAPA MARTINO V.

Un'altra costruzione che, nel movimento delle linee e nei particolari, ricorda la chiesa descritta è la cappella Borromeo che sporge dal corpo della chiesa di Santa Maria Podone, in piazza Borromeo.

Le creazioni dei Solari, sapienti, pure, armoniose, che sposano la severità con l'eleganza delle belle terre cotte campeggianti su leggere riquadrature bianche d'intonaco, resteranno a ricordare splendidamente alle generazioni future l'interessante periodo di transizione dell'architettura lombarda, nata al tramonto dello stile gotico e all'alba della Rinascenza novella.

***

Nella scultura il periodo di transizione che, in certo modo, raccorda il vecchio stile che si vuol chiamare non del tutto esattamente campionese e che trova la sua maggior fioritura nel trecento con quello della Rinascenza è rappresentato poveramente a Milano pel fatto che quei focolari di *maestranze* ch'eran la Certosa di Pavia e il Duomo permiser d'accogliere abbastanza presto, in confronto all'architettura, le nuove idee irradiate dagli scultori toscani e veneti.

I rapporti fra gli artisti che lavoraron a Castiglion d'Olona, a Bergamo, allor soggetta al dominio veneto, e quelli di Milano e della Certosa pavese sembran sicuri. Ma i nomi di scultori di qualche fama in Lombardia, in quel periodo, non son

molti. V'è cenno di Maffeo da Civate scultore e medaglista, di Matteo Raverti, di Michele da Marliano che nel 1459 aveva composta una maestà *lavorata ad la mosayca*, di Giovanni Maffeo di Foppa, di qualche altro: l'opera più notevole tentata a Milano allora è il monumento equestre a Francesco Sforza, intorno al quale, più tardi, ebbe ad occuparsi lo stesso Leonardo. Intorno al Duomo molte statue accennano al potente risveglio verso idee nuove, ma fra le figure di carattere ancor medioevale e quelle più vicine all' arte dei Mantegazza — specialmente nel tiburio — o del Solari non si saprebbero indicare con precisione molte opere di transizione. Nella Certosa di Pavia v'erano Guiniforte Solari che lavorava anche *pro faciendo capitelos* del chiostro grande, Giovanni da Cariate, Antonio da Lecco, Rinaldo de Stauris *magister ab intaliis* e con lui, nel 1465, Cristoforo Mantegazza e *Magistro Rizo de Verona*, artisti tutti che pur non rinunciando completamente alle idee antiche tradizionali appartengon già al rinascimento dell'arte, benchè non ancor fiorito in tutto il suo fulgore.

SEPOLCRO DI GABRIELE DA COTIGNOLA NELL'INCORONATA.

A Milano v'è invece Jacopino da Tradate, che fin dal 1410 lavorava intorno al Duomo e nel 1415 vi modellava, in bronzo, una mezza figura del *Padre Eterno*. Gli fu attribuita la tomba di Pietro Torello († 1416) in S. Eustorgio, pei rapporti delle forme, nelle teste piccole, nelle membra ottuse, ne' corpi molli, tondi, adiposi con la statua di papa Martino V nel retrocoro del Duomo di Milano (1435), opera autentica e segnata da una lunga iscrizione allusiva a Prassitele. Potrebbe esser suo anche il monumento a Perino da Tortona del 1426, nella casa comunale di Volpedo, illustrato dal Sant'Ambrogio.

Di altro attivo scultore di quel periodo, Matteo Raverti, si han notizie nelle carte antiche. Si sa ch'egli aveva lavorato nella fabbrica del Duomo dal 1398 al 1409. Vi eseguì, fra le altre, una statua di S. Babila con tre fanciulli per uno degli acquedotti del Duomo, la quale rimane tuttora: opera un po' rude, sommaria, ma vigorosa e di molto interesse per segnare il punto di partenza della parabola artistica dello scultore.

Nel braccio destro della croce del tempio di S. Marco v'è, fra l'altre, l'arca marmorea dedicata ad Andrea Birago, alle spoglie del quale i figli unirono quelle del fratello Antonio. Sulla fronte della tomba son rappresentati a basso rilievo Andrea, ai piedi della Vergine, raccomandato da S. Giovanni Battista e nelle due nicchie laterali sorgon due statuette forse anteriori di tempo; due angioli son collocati al sommo. L'esecuzione è rozza, lo stile quasi ancor trecentista, benchè porti la data avanzata MCCCCLV oltre la scritta CRISTOPHORVS DE LUVONIBUS FECIT.

S. AMBROGIO — PACE IN ARGENTO DI FILIPPO MARIA VISCONTI.

MICHELOZZO: UN PORTALE SCOLPITO (MUSEO ARCHEOLOGICO).

IV.

Il Rinascimento — La corte sforzesca — L'arte edilizia: Bramante, il Dolcebono, Cristoforo Solari — La scultura: I Mantegazza, l'Amadeo, i Cazzaniga, Benedetto Briosco, il Fusina, Caradosso, il Bambaja — I pittori primitivi e i preleonardeschi: Giovanni da Milano, Simone da Corbetta e i miniatori, Michelino da Besozzo, Giovannino de' Grassi e i maestri minori — Il Foppa, Bulinone e Zenale, il « maestro della pala sforzesca », il Civerchio, il Bramantino, il Bergognone e i suoi seguaci, il Montorfano — Le arti minori.

Il rinascimento artistico a Milano e in Lombardia continuò la sua via trionfale nel periodo dei successori di Francesco Sforza.

Galeazzo Maria, amante delle raffinatezze e del fasto, impresse alla vita cittadina nuove idee e nuove tendenze; il Verri, fin dal principio della storia di quella signoria, osservava che il duca, desideroso « della pubblica magnificenza », aveva comandato che si lastricassero le vie di Milano, *il che non fu puocha graveza,* notava il Corio.

Il viaggio del duca e della duchessa Bonaa Firenze nel 1471 aveva servito a mostrare anche fuor del ducato il fasto del nuovo signore. Gli sposi eran seguiti dai personaggi più ragguardevoli « con vesti cariche d'oro e d'argento », ciascun d'essi seguito da domestici « splendidamente ornati »; seguivano i funzionari di corte in vesti di velluto, quaranta camerieri con collane d'oro, gli staffieri in livrea di seta ornata d'argento, cinquanta corsieri con selle di drappo d'oro e staffe dorate, cento uomini d'arme « ciascuno con tale magnificenza come se fosse capitano », cinquecento soldati a piedi, cento mule ornate di drappi d'oro a ricami, cinquanta paggi, dodici carri ornatissimi, duemila altri cavalli e duecento muli coperti di damasco pei cortigiani; v' eran cinquecento paia di cani da caccia, sparvieri, falconi, trombettieri, musici, istrioni. A Milano Galeazzo Maria fu invaso di tale smania per la decorazione delle sale de' suoi castelli da esigere che i suoi pittori lavorassero giorno e notte svolgendovi curiose composizioni di carattere così intimo e geniale che avrebber formato, da sole, uno dei cicli pittorici più interessati di quel tempo. Un ri-

trattista caro alla corte, — che fin dai tempi di Bianca Maria, che ne riconobbe il *singolare ingegno*, era stato mandato in Fiandra a studiare, — Zanetto Bugatto, era in continue faccende per accontentare le richieste del duca che commetteva a lui e a qualche altro ritratti sopra ritratti, non esclusi quelli della *belissima fiola* di un Giovanni Avogadro, della *fiolla de ser Prinzivallo de Lampugnano* e di qualche altra bella *fiola* di famiglia nobile, forse per trovar loro marito fra i cortigiani, ciò che potrebbe darci un'idea di più sulla curiosa ingerenza del principe negli affari dei sudditi. Intanto, per incarico del duca, di privati, di monasteri, sorgevan palazzi, chiese grandiose inondate di luce e adorne d'ori e di colori, quasi reazione alle vecchie tradizioni medioevali, e gli scultori li andavan ricoprendo all'esterno di un'allegra decorazione ispirata alla flora e alla fauna più geniale e fantastica, mentre i pittori stendevan all'interno dei palazzi lunghe file di composizioni consigliate dal realismo invadente, cacce, feste, tornei e, nelle chiese, santi o Madonne, nelle quali il dolce sentimento della maternità aveva preso il posto della monotona severità ascetica del secolo precedente.

La biblioteca ducale era reputata la più ricca d'Italia e Nicolò di Napoli, procuratore dei Carmelitani presso la Corte di Roma, si dichiarava più lieto d'aver veduta quella che il sepolcro di Gerusalemme.

***

Il Müntz credette che il Filarete fosse « il principale apostolo del Rinascimento » in Lombardia. Ma abbiam veduto come la parte che gli spetta nella costruzione dell'Ospedal Maggiore sia minore di quanto qualcuno sia disposto a ritenere, nè l'influsso del Filarete in altre costruzioni, specialmente per la parte statica, fu tale da giustificare quella lode dello scrittore francese: a rigor di termini sarebbe difficile rintracciar un'opera sola completa che possa dirsi prodotto di quel supposto apostolato.

Nè l'opera di Michelozzo, che al Filarete sarebbe succeduto nell'opera sua di banditore dello stile nuovo irradiato dalla Toscana, è più sicuramente indentificata.

Pigello Portinari, nobile fiorentino e gestore generale delle rendite del Ducato di Milano, forse più per far cosa grata a Bianca Maria moglie di Francesco Sforza particolarmente devota di S. Pietro Martire, che per devozione propria, fece erigere, a incominciare del 1462, una cappella nell'area adiacente all'abside della basilica di S. Eustorgio e che era destinata a cimitero, per custodirvi decorosamente il corpo del santo. Nel 1468 la cappella era certamente compiuta, perchè si sa che, sopravvenuta la morte del Portinari, egli vi fu sepolto.

La cappella, molto affine nelle forme architettoniche e decorative alla cappella de' Pazzi di Firenze, ma qualche po' differente nella disposizione planimetrica, è a pianta quadrata, con una cella pure a pianta quadra per l'altare: sui quattro grandi archi che abbracciano i lati del quadrato s'imposta, con la disposizione dei pennacchi, un tamburo sorreggente la cupola a sedici cordonature che, alla base della cupola, dànno origine ad altrettante lunette, delle quali otto provviste di finestrelle tonde: tipo comune di costruzione religiosa in Toscana. Anche la decorazione a rilievo dei pilastri, del fregio policromo a cherubini nella trabeazione, dei sottarchi coi caratteristici comparti rettangolari spezzati rimessi in onore da Bru-

BASILICA DI S. EUSTORGIO — ESTERNO DELLA CAPPELLA DI S. PIETRO MARTIRE.

(Fot. Alinari).

nellesco, e che invano si cercherebbero nelle costruzioni lombarde del tempo o di poco posteriori, hanno pretto sapore toscano benchè non sempre purissimo.

Il nome dell'architetto non è ben sicuro. Per tradizione si fa quello di Miche-

INTERNO DELLA CAPPELLA DI S. PIETRO MARTIRE CON LA TOMBA DEL SANTO.

lozzo Michelozzi pel fatto che, in quegli anni, egli era a Milano per decorarvi, come riferisce il Filarete nel suo *Trattato d'architettura*, la casa che era sede del Banco dei Medici in via dei Bossi e le spese di ricostruzione n'eran precisamente state sostenute dal Portinari nella sua qualità di rappresentante della casa

dei Medici in Milano; il Vasari assicura che l'elegante cappella di S. Pietro Martire fu edificata *colla direzione di Michelozzo*. Ma il Filarete — che poteva dare la più attendibile assicurazione — non fa cenno di Michelozzo descrivendo la costruzione fatta a spese del Portinari. Inoltre la cronaca del domenicano Gaspare Bugatti (1521-1588), che ricorda tutti gli avvenimenti del luogo su documenti del convento, se conferma la data della costruzione e il nome del committente della cappella e osserva che il pittore *fu Vincenzo Vecchio*, il Foppa, non ricorda affatto l'architetto. Nè le mie ricerche dieder miglior risultato.

Il Beltrami credette di non riconoscere sicuramente l'opera di Michelozzo nella cappella Portinari, pur trovandovi spiccatamente alcune forme architettoniche del rinascimento toscano, pel fatto della presenza, nel grazioso edificio, della forma

GIRO D'ANGIOLI NELLA CAPPELLA PORTINARI

medioevale delle bifore a sesto acuto per quanto aggraziata dalla disposizione di colonnine a candelabro: ciò che lascia supporre che il concetto fondamentale della cappella possa essere la risultante di una combinazione fra le nuove forme importate da un artista toscano e le forme tradizionali lombarde.

Tuttavia a chi osservi nell'insieme e nei particolari la cappella e specialmente la sua decorazione che deve rappresentare l'ultima parte applicatavi e che quindi — se l'edificio fosse stato iniziato da Michelozzo e finito da un lombardo — dovrebbe aver carattere precisamente lombardo, vien più naturale, a mio modo di vedere, ritenere la cappella quale una costruzione creata di getto da un architetto toscano e preferibilmente da Michelozzo, il quale, con fine senso d'arte, avrebbe cercato di accordare in qualche modo l'architettura nuova del piccolo edificio con l'architettura medioevale dei lunghi fianchi della vicina chiesa di S. Eustorgio, adottando largamente, come materiale di costruzione, il laterizio e facendo una piccola concessione ai gusti della regione nell'adottare la finestra a sesto acuto, nella quale però

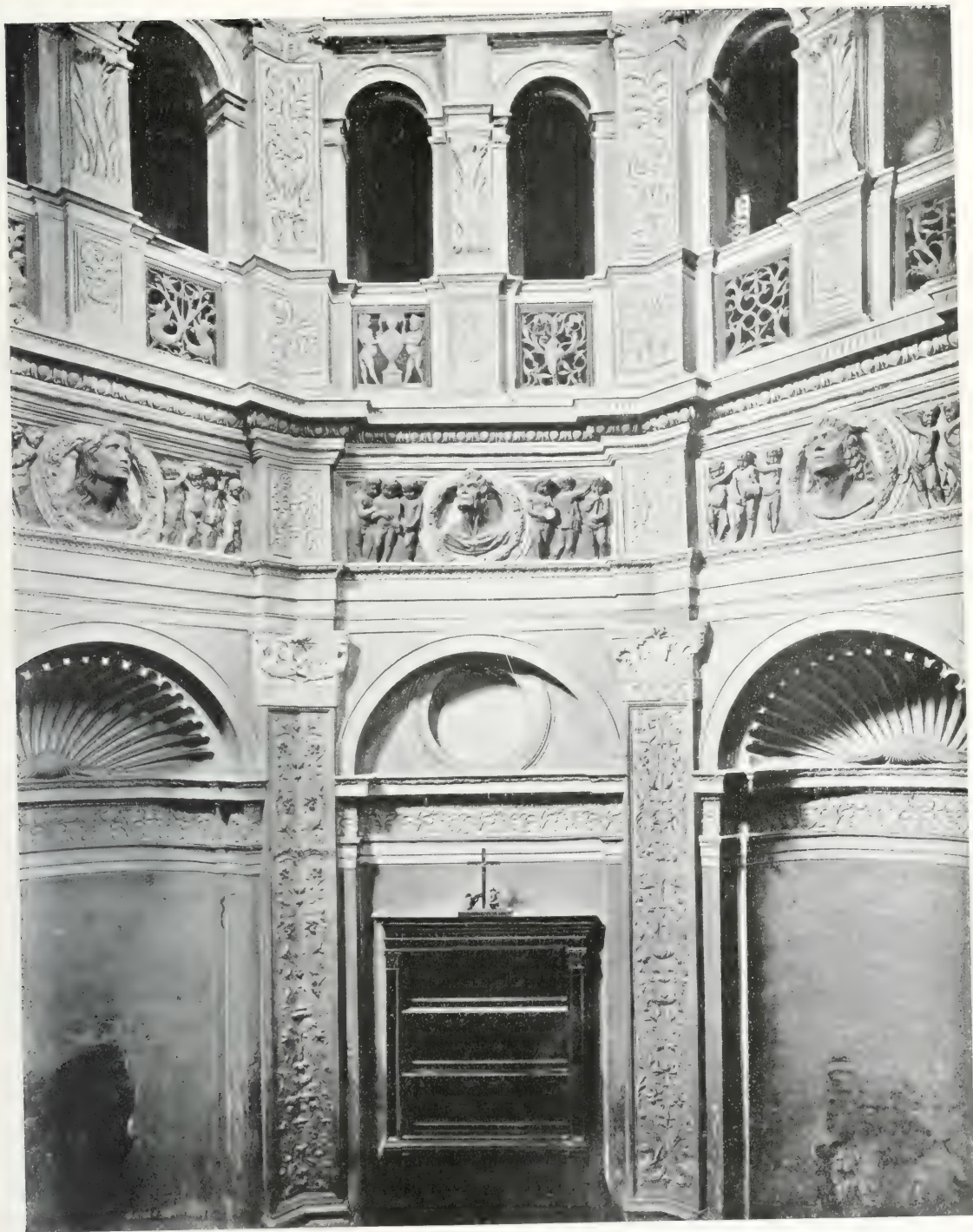
sono una eleganza e una linea esile e slanciata che invano si cercherebbero in altri edifici milanesi, come l'Ospedal Maggiore in cui, come vedemmo, si tratta non di fusione, ma di sostituzione di due stili, e dove le finestre ogivali larghe e un po' tozze, nell'eccessiva decorazione in cotto non ambiscono a sposarsi con le linee sottostanti ideate dall'architetto toscano.

Se si esamina poi la decorazione all'interno della cappella vien fatto di persuadersi che un artista toscano l' ha ideata e in gran parte eseguita. Le forme grassoccie dei putti ad alto rilievo son trattate alla brava, con vero carattere decorativo, e ricordan da vicino quelle che si notano in altre opere sicure di Michelozzo, quali la cappella Medici a S. Croce a Firenze e il monumento Aragazzi a Montepulciano: in queste come nella cappella Portinari i putti son grassi, quasi gonfiati, presentano gli occhi sbarrati e vuoti, i capelli a ciocche, e son atteggiati in pose vivaci e ardite; i festoni di frutta, le palle vegetali, le targhe a *testa di cavallo* pesanti e poco allungate, i capitelli dai grossolani caulicoli (identici nell' interno come nell'esterno della cappella Portinari a provare l'ugual esecutore) ritornano nelle opere toscane del maestro e in quella di Milano, nella quale, ripeto, ad allontanare il sospetto dell'intervento di artisti lombardi — o almeno di un'idea creatrice lombarda — basterebbero i fregi policromi a cherubini, i comparti nei sottarchi, le profilature tutte che rivelano l'allievo di Brunellesco attaccato, un po' rigidamente, ai precetti del maestro. Anche il confronto fra i particolari decorativi degli archi — e specialmente dei sottarchi — del palazzo rettorale di Ragusa (che lo Schmarsow attribuì a Michelozzo) e questi della cappella Portinari conforta l'attribuzione al maestro toscano. A un artista lombardo si devono invece le figure laterali della porta del Banco dei Medici — che ricordano il Raverti nelle pieghe e negli atteggiamenti un po' duri —, ma il motivo superiore dei putti coi festoni che a quelle figure sovrastano deve far parte del concetto originale attribuito al Michelozzo come provano la stessa qualità del materiale usato per la parte architettonica, quale è possibile constatare esaminando da vicino, e la presenza degli identici putti della cappella Portinari reggenti i grandi cesti piramidali di frutta.

UNA DELLE FIGURE A FRESCO DI BRAMANTE (R. PINACOTECA DI BRERA).

PORTA DELL'ANTICO BANCO MEDICEO ATTRIBUITA A MICHELOZZO (MUSEO ARCHEOLOGICO).

(LE SOLE QUATTRO GRANDI FIGURE LATERALI AGGIUNTE DA ARTISTA LOMBARDO).

ESTERNO DELLA CHIESA DI S. SATIRO. (Fot. Alinari).

SAGRESTIA DI S. SATIRO. (Fot. Brogi).

Nel giro d'angioli in terra cotta dipinta che, reggendo grosse palle vegetali, ornano in leggiadrissima ghirlanda il tamburo della cupola nella cappella Portinari qualche studioso è disposto a vedere l'opera di artista lombardo, per l'affinità con altre sculture di Pavia e specialmente dei chiostri della Certosa. Convien notare però che in nessuna di queste sculture pavesi, nelle quali il carattere decorativo e una

S. MARIA DELLE GRAZIE — IL PORTALE.

certa rigidità delle figure eseguite su gli stampi non mancan mai, vien fatto di notare tanta nobiltà e scioltezza di atteggiamenti, dolcissimi e pur varii per ogni figura, e tanta nobiltà di panneggiamenti, quanto quelle che si osservano in questi angioli della cappella che ad ogni modo potrebber esser stati posti dopo qualche tempo dalla costruzione della cappella stessa, dove infatti la loggetta che fa loro da sfondo poco omogeneo co' suoi contrasti di luci e d'ombre profonde parrebbe lasciar dubitare che non fosser nel progetto primitivo del costruttore. D'altra parte, a ritenere che

S. MARIA DELLE GRAZIE — PARTE ABSIDALE.

se queste leggiadre figure d'angioli appartengono a un maestro lombardo vi sian state poste ben più tardi della costruzione della cappella, sta la considerazione che nel 1462-1468 nessuno degli scultori che lavoravano a Milano era in grado di eseguire opera di tanto valore.

* * *

Bramante, « il più grande inventore di nuove idee architettoniche che dai tempi antichi fosse apparso », il riformatore dell'architettura in Lombardia e, sotto certi aspetti, in Roma più tardi, venne a stabilirsi a Milano intorno al 1474 al tempo di Galeazzo Maria. Ma già prima di lui un architetto lombardo, l'Amadeo, aveva dato esempi di costruzioni in istile della Rinascenza, benchè men pure di quelle dell'artista urbinate. La cappella Colleoni a Bergamo, da lui costrutta e decorata, e che ripete la disposizione planimetrica e alcune linee generali della cappella Portinari, nel 1475 era già quasi per intero innalzata, così che poteva accogliere le spoglie del grande condottiero delle milizie venete, come prova una lettera del 10 dicembre 1475 che mi fu dato rintracciare e che, confermando l'attribuzione all'Amadeo di quel gioiello d'arte decorativa, assicura ch'egli in quell'epoca era ancor creditore di una forte somma per quel lavoro: nel 1477 si provvedeva a farvi *de piombo el coprimento*. Nell'ideare le porte dei bracci trasversali della chiesa della Certosa pavese, l'una alla sagrestia vecchia, l'altra al *lavabo*, l'Amadeo s'era ispirato alla porta settentrionale del Duomo di Milano, con la sua incorniciatura a strombo e l'arco ornato: dall'Amadeo quindi i Rodari tolser l'idea delle porte del Duomo di Como, specialmente di quella della Rana, nella quale si volle veder l'intervento di Bramante.

Bramante iniziò la sua carriera artistica con la pittura: ce ne assicurano le testimonianze del Cesariano, del Caporali, del Lomazzo. L'opera sua di pittore che sola rimane e che con maggior sicurezza gli si può attribuire — qualche altra gli vien data per confronti con quella — è la serie di affreschi di casa Panigarola, ora a Brera, pei quali numerose attestazioni, dal cinquecento in poi, fanno il nome di Bramante: son le figure d' Eraclito e Democrito, di sei uomini d'arme, e d'un cantore, belle, vigorose, floride e che avvicinano il maestro urbinate a Melozzo da Forlì; queste « figure monumentali di Bramante », come osservò il Frizzoni, « vanno considerate come un anello di legame fra la nobile arte dell'Italia centrale, qual'è rappresentata da un Melozzo da Forlì, e quella che veniva svolgendosi in Lombardia ».

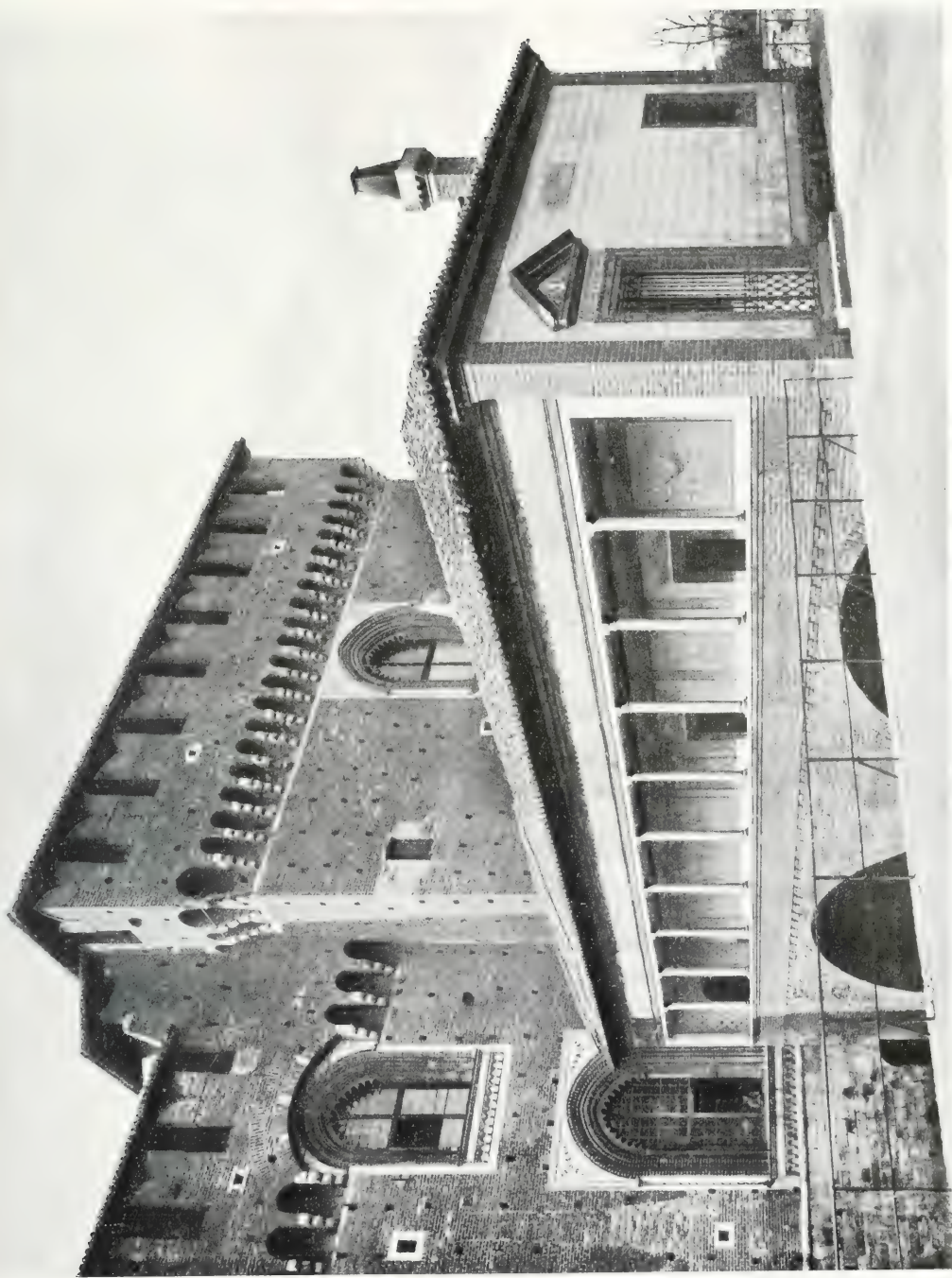
Gli studi del barone di Geymüller han valso a gettare molta luce sull'attività di Bramante architetto, e a limitare un'influenza che da quattro secoli si fondava sull'equivoco della denominazione di *bramantesco* indistintamente assegnata alle opere dell'edilizia lombarda del Rinascimento: ma i risultati non posson dirsi ancora esaurienti finchè nuovi contributi di ricerche storiche e critiche non sian portati all'argomento.

Nel 1476 s'era innalzata la chiesa di S. Satiro a Milano per opera — secondo il De Pagave — di Bramante, il nome del quale infatti ricorre in una lettera del 17 dicembre 1498 di Francesco Corio segretario ducale diretta al collega Bartolomeo Calco ch'ebbi occasione di rintracciare relativa a quei lavori e più precisamente a una cappella di S. Teodoro, in quella chiesa, che non si saprebbe

LA CANONICA DI S. AMBROGIO — PORTICATO BRAMANTESCO.

indicare, nei quali l'architetto dovette sfruttare ciò che si poteva dell'antica basilica, senza d'altronde poter dare un'espansione maggiore alla nuova chiesa pel fatto d'esser circondata da vie e case nel cuor della città. Anche nello sviluppo delle navate egli dovette sottostare a vincoli d'altezza: la chiesa è tuttora collegata all'antica cappella detta della Pietà o della Deposizione attribuita all'arcivescovo Ansperto. La ricorrenza dei capitelli nelle colonne reggenti la cupola della cappella e dei capitelli nelle colonne minori su cui si impostano le piccole arcate ha servito a determinare la ricorrenza pei corrispondenti capitelli e per le cornici nelle

CORTILE DEL CONVENTO DI S. AMBROGIO (ORA OSPEDALE MILITARE).

arcate delle navate minori della costruzione bramantesca: ciò che spiega la proporzione bassa e ristretta di tali navate, come osserva Luca Beltrami richiamando l'attenzione su un disegno antico del Louvre quale un progetto del Bramante per la facciata di S. Maria di S. Satiro; e il Beltrami, sull'esame del monumento e di accenni storici, venne nella conclusione che la cappella di S. Teodoro, che poi mutò nome, altro non debba essere che il braccio di croce di destra della chiesa. In conclusione, quando nel 1479 venne deciso il rinnovamento dell'intero tempio che per le caratteristiche architettoniche e per tradizione vien attribuito a Bramante, questi avrebbe costrutte le tre navate col simulato sfondo prospettivo del coro — che è, da solo, la trovata di un genialissimo maestro — e la navata trasversale di sinistra a collegare la parte nuova con l'antica, cioè la cappella della Pietà e il campanile. Più tardi, nel 1498, si accinse a completare la navata trasversale mediante il braccio

PONTICELLA « DI LODOVICO IL MORO » NEL CASTELLO SFORZESCO.

di croce di destra che aveva ad essere la cappella di S. Teodoro, condotta a termine solo dal 1511 al 1514 con altro nome.

La fronte verso via Torino fu eseguita oltre 30 anni fa con poco discernimento delle caratteristiche dell'edificio e dell'architettura locale della Rinascenza.

Nel grandioso coro in finta prospettiva con ampia vôlta a botte v' è già in embrione l'idea che Bramante sviluppò più tardi pel S. Pietro a Roma e nella profondità data alla prospettiva stessa l'esempio più antico, se non di costruzione esattamente a croce greca in Lombardia, almeno un tentativo per avvicinarvisi: le finte campate del coro sono infatti tre sole, mentre le effettive son quattro, tenuto pur calcolo che la quinta fa parte dei bracci del transetto.

La sagrestia ottagonale con cupola e lanternino è così vivace, così elegante nei molti particolari decorativi che corrono lungo i pilastri angolari, fasciano i fregi delle trabeazioni all'ingiro, invadono basi e capitelli senza che niuno spazio sia libero dalla ornamentazione, che il piccolo luogo — in cui l'intervento di ippocampi, di sfingi, di uccelli, di bucrani, di putti nudi, di teste di tipo classico, di chimere, di are da sacrificio mette una nota profana — appar quasi come un gentilissimo grande cofano, opera piuttosto di orafo che di architetto.

Un'altra opera per la quale l'intervento di Bramante è ammesso dal Geymüller è la cupola e la parte absidale della chiesa di Santa Maria delle Grazie, ma nessun documento comprova con sicurezza quell'intervento. È dunque solamente per ragion di confronti che si può cercar di risolvere il bel problema della paternità artistica di quel monumento che così vasta influenza ebbe sull'architettura lombarda della prima metà del XVI secolo.

Il lavoro appartiene al 1492 circa; v'è chi osserva che nella compagine di quella parte dell'edificio è un'incertezza di stile, un'ornamentazione trita e in qualche parte irrazionale e contraria alla maniera di Bramante, così da lasciar credere che si debba, piuttosto che a lui, a diversi architetti che si sarebber succeduti senza unità di concetto statico e decorativo (il tetto della parte rettangolare del coro copre le finestre binate circondanti, all'esterno, la cupola, e mentre l'abside è divisa in cinque regolari scomparti le laterali sono in sette; la parte poligonale della cupola oltrepassa in larghezza quella del quadrato sottostante, così che una parte di esso poggia in falso talchè fin dal 1598 tutta la cupola minacciava rovina); ma il Geymüller, basandosi sulle correzioni ch' egli vorrebbe aggiunte da Bramante stesso sul disegno conservato dall'Accademia d'Urbino, spiega la cosa con un'assenza momentanea di Bramante chiamato in Roma per la costruzione del palazzo della Cancelleria; ma gli acuti studi del Gnoli farebber credere di artista toscano, non dell'urbinate, quest'ultimo edificio; e recentissimi scritti hanno rinfocolata la elegante questione.

Il Geymüller vede già nel progetto della lanterna a coronamento dell'edificio delle Grazie il profilo del tempietto di San Pietro in Montorio a Roma e il concetto generale della lanterna della basilica di S. Pietro: nel che Bramante si paleserebbe temperamento di pittore, desideroso di novità ardite.

È tuttavia anche oggi giustificato l'entusiasmo del Pasquier le Moine che, visitando Milano al seguito di Francesco I nel 1515, disse la chiesa di S. Maria delle Grazie la più bella della città.

La riproduzione aiuta meglio di una lunga descrizione a dare idea, per chi non conosce questo ricchissimo monumento, dell'irregolare ma pittoresco partito architettonico messo in opera; aggiungeremo che all'interno quattro immensi arconi, sorretti da poderosi pilastri, reggono il tamburo su cui s'innalza la grandiosa vòlta della cupola, che a Milano dovette rappresentare allora una novità sorprendente.

Anche il portale — due colonne e due lesene riccamente ornate sorreggenti,

CORTILE DELLA ROCCHETTA.

mediante un architrave, un baldacchino semicircolare a vôlta — e il chiostrino elegantissimo a portico dalle esili colonne e diligenti profilature e la bella sagrestia rettangolare illuminata da finestre e *occhi*, nelle belle profilature, nella genialità della distribuzione delle varie parti, nella decorazione parca e severa autorizzano l'attribuzione comune a Bramante, benchè nessun documento sicuro la confermi. Anzi in una lettera del penultimo di giugno 1497 che il Duca indirizzava al segretario Marchesino Stanga si raccomandava « de havere tutti li piò periti se trovino ne la architettura per examinare et fare un modello per la fazada de S. Maria de le Gratie », ma di Bramante non si faceva ricordo. Ad ogni modo alla nuova fac-

ciata si pose mano in quell'epoca e il fatto di non esserne rimasta che la porta si può spiegare con la caduta della signoria del Moro.

Le notizie son più sicure per quanto riguarda l'intervento del maestro dalle risorse genialissime a pro della fabbrica della canonica di S. Ambrogio.

Sembra che nel 1492 Lodovico il Moro gli avesse affidato il compito di ricominciare il lavoro da capo troncando ogni discussione su quella fabbrica. Il libro dei conti di quella fabbrica ricordato dal Casati così ne faceva menzione: « *1492.*

PALAZZO ARCIVESCOVILE — IL CORTILE. (Fot. Brogi).

Nota come die 19 septembrio chel illustrissimo signore Ludovico chel vene qui in Canonica et ordinò in presentia del Capitolo che magistro Bramante designasse et inginiasse questa Canonica como li pareva luy e luy fece lo dessegno ». Ma i lavori non furono per questo solleciti, benchè Bramante si facesse sostituire da maestro Giacomo da Solaro e maestro Cristoforo Negri *compagni nella Canonica di Sancto Ambrosio.* Trovo infatti che diversi anni dopo, nel 1497, un ingegnere ducale faceva *rilievi e stima della Canonica di Santo Ambrosio per maestro Bramante occupato in altri lavori*, così che il Duca doveva scrivere a Marchesino Stanga sollecitandolo *che se fornischa el portico di S. Ambrogio al quale sono deputati li 200 ducati.* In

quel tempo Bramante aveva preparato un nuovo modello, in legno, compensato con 73 lire. Nonostante le sollecitazioni ducali l'edificio non ebbe mai termine e quando, nel 1499, Bramante lasciò Milano per sempre non era costrutto che un solo dei quattro lati, tuttora incompleto. Monco e grezzo, nelle pareti, qual' è, quel lato del chiostro è tuttavia uno degli edifici più suggestivi della città per la eleganza di proporzioni delicate e sapienti, pel movimento delle profilature, per la policromia dei marmi e la bizzarra e piacente novità delle colonne d'angolo e fiancheggianti la parte centrale sagomate a mo' di alberi con numerose protuberanze lungo il fusto.

CASA POZZOBONELLI — IL CORTILE.

Dello stesso monastero di S. Ambrogio fondato dal cardinale Ascanio Sforza nel 1498, oggi Ospedale Militare, il Bramante avrebbe dato il disegno: e il Geymüller gli attribuì la pianta dei due chiostri veramente agili ed eleganti nei loro giri d'arcate.

Ma gli antichi disegni di quei locali che rintracciai presso l'Archivio di Stato e che sembrano i progetti per le costruzioni circostanti alla basilica, se hanno l'eleganza e il tratto delicato del periodo bramantesco, tuttavia, pei caratteri del disegno e dello scritto esplicativo che lo accompagna, lasciano adito al dubbio che si tratti di opera qualche po' posteriore alla partenza di Bramante per Roma: forse si appose al vero il Mongeri che vide in quella parte della fabbrica l'intervento del timido senso artistico del Dolcebuono, un continuatore della maniera di Bramante. Certo è che i documenti pubblicati dal Casati assicurano che nel 1498 due capomastri, Bertolino Daroca e Paolino Cenderaro *magistri de muro*, si assumevano di eseguire i lavori dell'abazia — abbattimento di edifici vecchi e costruzione dei nuovi — e accennano a quattro chiostri a collaudo di *Magistro Abramante ducale ingeniero*: e se par dunque difficile che così grandiosi lavori di rifacimento possan esser stati compiuti prima della partenza dell'architetto per Roma, è piuttosto a ritenersi che durassero a lungo, come d'altronde sembran comprovare i disegni a cui ho accennato, nei quali lo scritto esplicativo e le misure aggiunte ai

piani son evidentemente posteriori a quelli posti dallo stesso disegnatore: ciò che è prova di un successivo sfruttamento dei disegni stessi conservati dai monaci. Forse lavorò intorno alla fabbrica quell'ingegnere Ambrogio d'Alzato che — a quanto trovo nelle carte del luogo — era chiamato dal convento nel 1568 per misurare certe fabbriche.

CASA FONTANA, ORA SILVESTRI. (Fot. Alinari).

Altri edifici milanesi vennero attribuiti al grande architetto urbinate perchè ne conservan qualche cosa della sapiente eleganza costruttiva. Ma nulla autorizza quelle attribuzioni e qualche volta anzi esigenze di date vi si oppongono. Così i due chiostri di S. Pietro in Gessate furon costrutti sotto il terzo regime abbaziale di padre Ilario Lanterio (1506-1511), cioè diversi anni dopo la partenza di Bramante da Milano; così il lato esterno e il primo chiostro di Santa Radegonda, oggi trasformato, son piuttosto dovuti a Lazzaro Palazzi, altro scolaro di Bramante, come autorizza a credere una lapide col suo nome rintracciatavi; così nel Castello di porta

Giovia la ponticella di Lodovico il Moro che, staccandosi dall'estremità del lato nord-est del quadrato sforzesco, attraversa il fossato, attribuita al nostro architetto dal Geymüller sull'assicurazione del Cesariano, è difficilmente quale fu ideata da principio, causa le sopravvenute trasformazioni. Quanto alle costruzioni indicate dal Carotti, — la casa dei Pozzobonelli in via dei Piatti n. 4, oggi Minoia, dal leggiadro ma non purissimo cortile, il cortile dell'Arcivescovado che sorge verso piazza Fontana, recentemente ridonato alla sua primitiva eleganza coi due lati di portico, il cortile della Rocchetta nel porticato settentrionale dalle colonne tozze a leggiadri

PALAZZO DAL VERME — IL CORTILE.

capitelli, il cortile del palazzo del Broletto, oggi sede dell'Intendenza di Finanza, ben lontano dall'esilità di forme propria del maestro, il tratto di portico settentrionale nel gran cortile dell'Ospedale Maggiore, rimaneggiato, il convento delle Benedettine in via Lentasio in cui la colonna d'angolo del porticato, dal fusto a bugne, richiama una bizzarria bramantesca, la casa dei conti Fiorani in via G. Verdi n. 2-4 — nessun serio argomento storico autorizza l'attribuzione sicura che quello scrittore accoglie Così dicasi della corte della casa Silvestri, già Fontana, dei chiostri di San Simpliciano e di qualche altro edificio o parte di edificio che si ascrivono, con poco fondamento, a Bramante solamente perchè conservano un'eco attraente dell'arte sua tutta armonia e movimento, ma che un diligente confronto con le sole pochissime opere lombarde veramente prodotto del suo genio consiglia piuttosto attribuire ai numerosi

continuatori della sua maniera. Alla serie dei ricordati edifici nei quali già il Pagave e il Casati avevan voluto vedere altrettante opere dell'architetto urbinate, aggiungeremo il cortile di casa Dal Verme, in Foro Bonaparte, in cui l'uniformità delle serraglie d'arco — contrariamente a quanto si verifica negli edifici bramanteschi e precipuamente nella canonica di S. Ambrogio — e certa esuberanza di forme allontanano il sospetto dell'intervento del caposcuola; il leggiadro cortile con decorazioni

CASA IN VIA TORINO N. 12 — CORTILETTO A TRE PIANI, CON DECORAZIONI IN TERRACOTTA.

in terra cotta in via Torino n. 12 — bello esempio di costruzione civile del periodo sforzesco —, la casa dei Castani in piazza S. Sepolcro dalla severa ed elegante porta e dal bel cortile a doppio loggiato, affine, nei caratteri prevalenti, a quello del Dal Verme, il chiostro di S. Antonio dove il fregio in cotto di grifoni sopra il loggiato richiama quello dell'interno di S. Satiro, il cortile dell'Ospedale di S. Fede a S. Eustorgio e qualche minor edificio nel suburbio; in tutti il buon esempio del caposcuola ha lasciato, per opera dei continuatori, tracce leggiadre di un'arte che domandò, più che alla sovrabbondanza della decorazione, attrattive

particolari al ritmo e ai contrasti di effetti, e, per dirla col Vasari, alla bellezza delle modanature delle cornici, alla grazia dei capitelli, alle basi, alle mensole, ai cantoni, alle vôlte, alle scale.

Le opere di Bramante a Milano, ad Abbiategrasso, a Pavia, a Vigevano, a Como provano uno spirito di assimilazione degli elementi locali precedenti fuso con

CASA DEI CASTANI — IL PORTALE.

una genialità innata che valse a creare opere nuove e, in Lombardia, una scuola delle più fortunate e che vanta proseliti come Giovanni Dolcebuono, Giovanni Battagio, Cesare Cesariano, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino — del quale l'Ambrosiana conserva l'interessante albo di disegni delle *rovine di Roma* — e, con influsso men diretto da Bramante, Giov. Antonio Amadeo, Cristoforo Solari, Tommaso Rodari, Cristoforo Rocchi, Lazzaro Palazzi, Vincenzo dell'Orto e qualche altro.

Le opere loro difettano della chiarezza di concetti e dell'eleganza sapiente e castigatissima di Bramante che creava capolavori con la geniale combinazione di linee e, come pel S. Satiro, con mezzi ristretti, fra vincoli quasi insormontabili.

Al Bramantino da qualcuno, a Francesco da Briosco dal Mongeri, si attribuisce l'edicola trivulziana che fa da fronte alla chiesa di S. Nazaro a Milano. Fu eretta nel 1518 come assicura l'iscrizione sul fregio della porta e poichè dagli Annali del Duomo si sa che appunto un anno prima il Briosco aveva ottenuto dai fabbricieri del Duomo, presso cui era a stipendio, di recarsi a lavorare nella chiesa di S. Nazaro a richiesta

CASA DEI CASTANI IL CORTILE.

del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio — insieme a uno stuolo di scalpellini — pare indubitato che l'attribuzione del Mongeri sia la giusta. Il Burckhardt, per confronto delle linee semplici e un po' povere di questo edificio con quelle della casa già Landriani in via Borgonuovo — che a sua volta ha qualche rapporto col chiostro di S. Maria presso S. Celso eretto su disegno di Cristoforo Solari —, attribuisce a quest'ultimo la stessa cappella Trivulzio. Ma il fatto che nel 1504, tanti anni prima di questa costruzione, il Solari lavorava pel Trivulzio — non si sa bene in che cosa — di fronte alla notizia ricordata dagli Annali del Duomo non è sufficiente per diminuire l'attendibilità dell'attribuzione al Briosco (che non va confuso con Benedetto, scultore) della cappella in questione. La quale si eleva sopra una base quadrata a due piani, sorretta per ciascun piano da un tetrastilo di pilastri innestati

nella parete. L'interno è ottagonale, spoglio d'ornamenti e sol provvisto degli avelli dei vari membri della famiglia Trivulzio entro grandi archi a fondo cieco; su gli avelli son stese le figure dei tumulati dovute forse a Bartolomeo della Porta e agli scultori che lo aiutarono, di che fan cenno gli Annali del Duomo.

S. NAZARO (DEL 1518).

Del Dolcebuono è la fabbrica di S. Maria presso S. Celso, come assicurano le vecchie carte, attestanti che nel 1493 vi furon posti i fondamenti e quell'architetto (che fin dal 1478, come rilevo da un prezioso fascicoletto di spese del tempo, lavorava in una cappella vicina dedicata a S. Celso) ne appare l'ingegnere dei lavori e lo era ancora nel gennaio del 1498, quando presentava il modello della

cupola e del lanternino. Bramante dunque, al quale si attribuiva un tempo l'edificio, non ha a che vedervi. Ma dell'idea prima a una sola navata come la chiesa di S. Maurizio non rimane ora che l'ossatura: fu più tardi allargata a tre navate e da tre campi precedenti la cupola estesa a quattro, coperte da vôlte a botte. Il

S. MAURIZIO DEL MONASTERO MAGGIORE (DEL 1503; FINITO NEL 1581).

Dolcebuono morì nel 1506, ma nel 1513 e, ancora, nel 1523 non eran finiti i lavori della fabbrica, alla quale fu apposto un portico a mo' di claustro precedente alla chiesa, del quale Cristoforo Solari, fin dal 30 giugno 1505, aveva presentato un disegno che non fu attuato che sette anni dopo. Al Solari successe, nella direzione dei lavori, lo Zenale e a questi — ne ho trovato conferma nei documenti del luogo

INTERNO DELLA CHIESA DI S. MAURIZIO (1503). (Fot. Alinari).

— un Cristoforo de' Lombardi, del quale può essere il rimaneggiamento generale della chiesa, la chiusura del claustro verso il cimitero e l'apertura verso la via.

La chiesa di S. Maurizio — nota per la profusione di pittoriche decorazioni dell'interno dovute al Luini e agli scolari — già del Monastero Maggiore delle Benedettine, fu ricostrutta dalle fondamenta a partire dal 1503, come attesta la pietra — *lapis primarius* — innestata nel *lavabo* dietro la chiesa interna, per opera, si vuole, del Dolcebuono, che abitava appunto in confine con lo stesso recinto del monastero. Le carte del luogo e l'esame della costruzione lascian credere che la fabbrica, iniziata da un primo architetto che potrebbe essere il Dolcebuono, sia poi stata condotta a termine da altri e, per la parte superiore, senza le cure che si addicevano a un monumento di questa natura. Lo stesso esame delle linee architettoniche della fronte conforta questa supposizione e prova una diversità d'indirizzo artistico. Sopra un bel basamento la fronte s'innalza divisa in tre piani, d'ordine dorico il primo, ionico il secondo, corinzio il terzo, a pilastri di pure e sapienti profilature; quelli del terzo ordine son scanalati.

In corrispondenza del terzo ordine la fabbrica dà luogo, sui due fianchi, a una serie di alti archi di scarico dei muri di sostegno delle ali del tetto. Ma la parte superiore della fronte, lontana dalla purezza composta ma elegante della parte sottostante, s'innalza oltre i due pioventi del tetto con un fastigio cuspidale a sagoma ondulata che accenna già alle intemperanze del cinquecento inoltrato.

Le mie ricerche m'assicurano infatti che l'architetto Francesco Pirovano — che fin dal 1571 insieme al capomastro Cesare Pobia e a uno stuolo di muratori era agli stipendi del monastero per costrurre un dormitorio e diversi locali minori — nel 1581 lavorava intorno alla fronte della chiesa.

L'interno della chiesa offre le maggiori attrattive all'artista e allo studioso tanto per l'architettura elegantissima sua quanto per la decorazione pittorica che la riveste.

È diviso in due parti da una parete che si arresta all' imposta della vôlta così che ne risultano due chiese: l'una pel pubblico, aperta verso la fronte, l'altra per le monache. L' interno richiama le linee del partito esteriore: al piano del primo ordine corrisponde lo stesso pilastro dorico, al secondo il pilastro ionico, al terzo s'innalzano le vôlte. Nel piano inferiore l'ordine si adatta a una serie di cappelle ad arco, in quello superiore invece si accomoda a forma di loggia elegantissima. Sarebbe difficile trovare in Lombardia un'altra chiesa, dell'inizio del cinquecento, di proporzioni altrettanto armoniche e leggere, di più puri profili e in cui il bel ciclo di decorazioni a fresco e a stucchi s'innesti così felicemente con l'organismo statico. Occorreva il pennello fantasioso di Bernardino Luini e de' suoi e la magnificenza delle famiglie che curarono questa festa dell'arte, — prima di tutte quella dei Bntivoglio che vollero continuare a Milano le gloriose tradizioni bolognesi, — per condurre il luogo a tanta gaiezza di linee e di colori arrivati a noi quasi con l'originale vivacità, nell'interno; non fuori perchè le intemperie guastaron quasi interamente gli ornamenti policromi dei fianchi.

Anche Cristoforo Solari detto il Gobbo, benchè più noto e valente quale scultore, come si vedrà più innanzi, esercitò l'arte delle seste e mostrò di valersi degli insegnamenti e dell'esempio lasciato da Bramante.

Sembra, ma non è accertato, che nell'eseguire il chiostro che precede la chiesa

di S. Maria presso S. Celso si seguisse un suo disegno precedentemente presentato: ma non mancò chi ne diede merito al Cesariano.

Conta cinque archi per lato e fu in parte alterato quando, costruendosi la fronte in marmo della chiesa, si applicarono le mezze colonne provviste di basi e di capitelli corinzî di bronzo per uniformarlo al primo ordine della fronte, in luogo degli antichi pilastri interamente di mattoni e dell'antica trabeazione, ch'era forse dipinta nel fregio come nella cupola della Passione.

PALAZZO PONTI — IL CORTILE.

Il tempio fu ideato da principio a forma di croce greca e solo in seguito fu prolungato a croce: certo è che la fronte del tempio fu guastata col pretesto di arricchirla nel 1692. Ma le forme nelle parti originali e il profilare severo del fianco e della cupola attestano nell'autore, come notava il Mongeri, una mente educata ad esempi eletti e dotata di un profondo senso d'arte. Il mutamento della costruzione da croce greca a croce latina appare dal fianco che si attacca in falso e sconcia i bracci laterali della croce originale. L'insieme, specialmente le bellissime profilature in laterizio, è ricco ed elegante e di una grandiosità, specialmente nella cu-

pola a sezione ottagonale e a due ordini, che prelude già agli ardimenti della generazione di Michelangelo.

Per alcune altre fabbriche si fa incidentalmente il nome di Cristoforo Solari, ma più per richiamo d'idee che per identicità di caratteri.

Di ignoto architetto dell'inizio del XVI secolo, che rivela di aver ereditato dal Bramante l'elegante sapienza delle linee delicatamente combinate alla riproduzione della vera opera d'arte, è la casa già Aliprandi-Taverna, ora Ponti, in via Bigli n. 11, che, mercè i prudenti restauri compiuti e la cura con cui è conservata, rappresenta uno dei più attraenti esempi d'architettura della Rinascenza lombarda fusa con la più ricca decorazione pittorica. L'edificio, incominciato dai Bigli, fu ceduto agli Aliprandi il 29 marzo 1500 e fu decorato, nel cortile, nel primo ventennio del XVI secolo da ignoto pittore che il Mongeri credette identificare con Giovanni Pietro Crespi, avo di Daniele, pei confronti con gli affreschi della chiesa di S. Maria in Piazza di Busto Arsizio eseguiti nel 1531, il quale, nel cortile della casa, v'avrebbe riprodotto le figure che vi si vedono, d'Apollo e delle Muse. Altri vi scorsero addirittura la mano del Bramantino, o quella di Bernardin dei Conti o di qualche diretto seguace di Gaudenzio.

A noi, qui, interessa esaminare la parte architettonica che è particolarmente commendevole nella purissima porta e nel cortile quadrilatero — originariamente ad un solo piano (oltre il terreno — terminante con una cornice a vôlta, scompartita in vele e pennacchi e provvisto di quattro finestre per lato incorniciate da leggere modanature in terra cotta.

Purtroppo altri notevoli edifici della Rinascenza lombarda furon demoliti in varie epoche non sempre per serie esigenze della vita moderna che impone sacrifici al patrimonio artistico: recente e vivamente rimpianta da quanti hanno il culto delle memorie la bella casa che fu dei Missaglia, armaioli milanesi del XV secolo giustamente famosi al mondo allora e oggi per l'eleganza e la tempra dei loro prodotti.

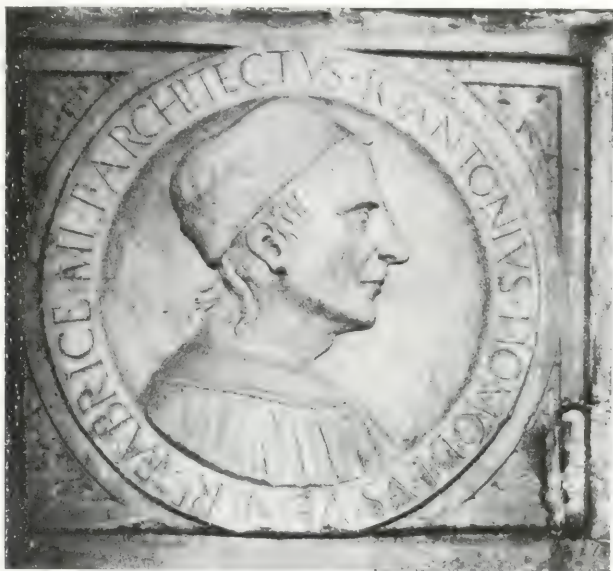
Altrove — cito il refettorio del convento di S. Maria della Pace, elegantissimo di linee veramente bramantesche e di decorazioni leggiadre che invadon lesene, fascie e lunette — i guasti sono men radicali, ma la incombente e febbrile vita moderna avvolge e deturpa, guastando la serenità dell'ambiente antico.

* * *

Nella scultura il Rinascimento artistico trova il suo sviluppo maggiore, in Lombardia, per opera dei Mantegazza e specialmente dell'Amadeo e de' suoi seguaci.

L'attività dei Mantegazza si svolse principalmente a Pavia intorno alla Certosa e perciò sfugge quasi per intero al presente studio che si limita alla storia artistica di Milano a commento delle opere che vi si conservano.

Fra le poche opere che sembra di poter loro attribuire a Milano son quattro pezzi che rivestivano il basamento dell'antica fronte di S. Satiro, oggi conservati presso il Museo Archeologico nel Castello Sforzesco, dovute verosimilmente ad Antonio, perchè si sa che a quella facciata si pose mano quando Cristoforo era già morto: son due figure di Sibille e le scene della creazione dell'uomo e della donna,

oggi assai guaste, d'esecuzione rude, coi contorni eccessivamente spezzati, come in un abozzo, e con certa spezzatura delle pieghe de' panni che le fa apparire come di carta: particolarità che passò poi all'Amadeo. Eppure fra i difetti evidenti d'esecuzione quanta ingenua forza di sentimento emana da quelle rozze sculture! L'atto del Creatore che dà vita ad Adamo e lo aiuta a rialzarsi, la vivacità di Eva che si avanza maestosa verso Dio, mentre l'uomo, seduto, si fa schermo con le braccia della luce divina che lo abbaglia, son così potentemente espressi, attraverso la difficoltà della materia, da ritenerle fra le opere più forti e caratteristiche della scuola lombarda, così da ricordare nella vigoria, se non nella forma, l'arte potente di Jacopo della Quercia.

EFFIGIE DELL'AMADEO SU LA GUGLIA DA LUI ERETTA NEL DUOMO.

* * *

Giovanni Antonio degli Amadei — com'egli stesso si chiama in una supplica — o Amadeo (non esattamente chiamato da molti scrittori Omodeo), pavese di nascita, milanese d'elezione, nacque nel 1447 e morì nel 1522.

All'artista attivissimo e impressionabile — sì che per ben tre volte mutò radicalmente il proprio stile — ho dedicata una monografia alla quale rimando il lettore che più intima conoscenza volesse fare con le opere del maggior scultore lombardo [1]. Accenno qui alle sole opere sue che rientrano nei limiti di questo studio.

A Milano appartengono al periodo giovanile dell'artista alcune sculture conservate nel Museo Archeologico: un tondo in pietra grigia con l'Adorazione del

[1] *Gio. Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo*, con 364 ill. Bergamo, Arti Grafiche, 1904

Bambino — soggetto che l'artista svolse poi più sapientemente nelle tombe dei martiri a Cremona —, due angioli in adorazione, una testa di fanciullo benchè men sicuramente. L'edicola al capitano Alessio Tarchetta fu costrutta nel 1480 nel Duomo; i frammenti migliori, ornatissimi, son presso il Museo; sul posto, in Duomo, nella navata di sinistra, non restano che due lesene, due colonne a fogliami e due pilastrini minori. Posteriori di qualche po' sono un tabernacoletto con S. Sebastiano, dato erroneamente al Caradosso da altri, due tondi con l'Angelo e l'Annunciata

AMADEO: LA NATIVITÀ (MUSEO ARCHEOLOGICO).

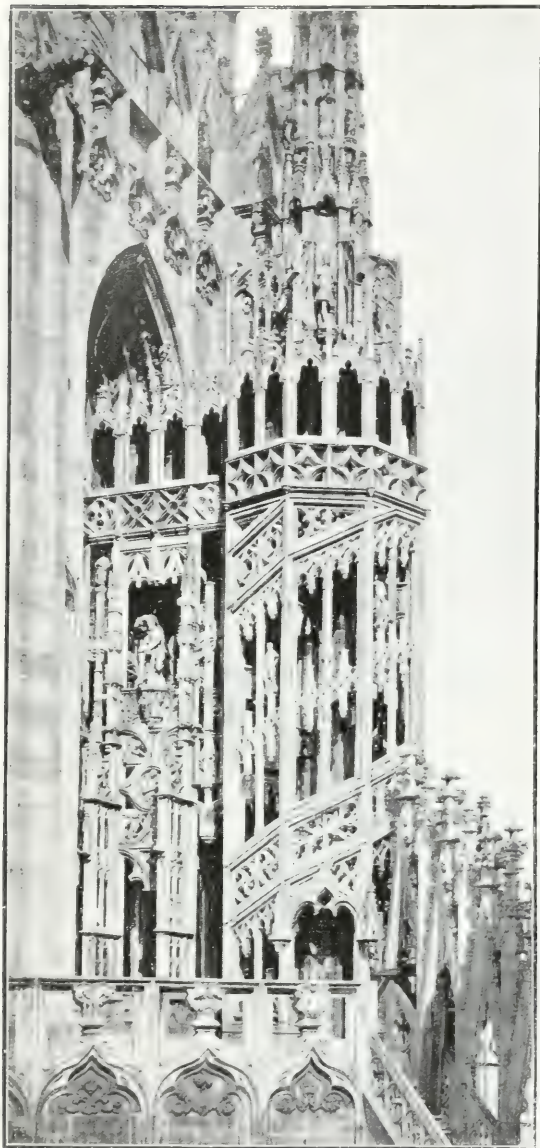
di delicatissima esecuzione, un S. Cristoforo e un frammento con Caino e Abele sacrificanti, timorosi, a Dio, e, della sua scuola, il bassorilievo con Gesù ritrovato dai genitori con S. Rocco e S. Sebastiano, tutti nel Museo Archeologico milanese. In questa stessa collezione il tondo col bassorilievo della *Natività*, del periodo successivo dell'artista sotto l'influsso dei Mantegazza, ornava, insieme a uno simile, del Museo del Louvre, la tomba dei martiri Mario, Marta, Audiface e Abacucco, le cui storie riveston ora i pulpiti del Duomo di Cremona. Dell'opera dell'Amadeo a pro del Duomo si è veduto dianzi: a lui si deve l'esecuzione del tiburio; non invece, a mio modo di vedere, la decorazione della guglia che porta il suo nome, di cui, tut-

t'alpiù, diresse la costruzione, come gli si deve merito alla fabbrica dell'Ospedal Maggiore, per la quale scolpì anche due statue di cui è sol memoria nelle carte del luogo. Analoghe alle sculture della Certosa di Pavia, e che sarei disposto ad assegnare al periodo 1491-1500, son quattro statuette nel Museo di Milano, il medaglione di Antonio Landriani, benchè men sicuramente opera del nostro, nell'Incoronata, il medaglione d'Alessandro nel Museo municipale.

Seguaci dell'Amadeo, a Milano, furono i Cazzaniga — che lavorarono a scol-

AMADEO: LA NATIVITÀ — FRAMMENTO DELL'ARCA DEI MARTIRI DI CREMONA (MUSEO ARCHEOLOGICO).

pire il monumento Brivio in S. Eustorgio e verosimilmente quello ai Della Torre in S. Maria delle Grazie e l'altro della cripta del Duomo di Borgo S. Donnino —, Benedetto Briosco, che seguì la prima maniera del maestro, leziosamente spesso; e, a Pavia o nel grande focolare della Certosa di Pavia, i Rodari, i Gaggini, Pietro da Rho e altri che sparsero le loro opere di gaio carattere decorativo a Cremona, a Brescia, a Piacenza, a Lodi, a Parma, a Cortemaggiore e, dove più dove meno, in quasi tutta la vallata del Po.

Il periodo in cui fiorì l'Amadeo rappresenta dunque il colmo della parabola a

DUOMO — LA GUGLIA DELL'AMADEO.

cui giunse la scultura lombarda. Dopo di lui altri maestri, il Solari, il Fusina, il Bambaja, tennero alta la fama dell'arte regionale limitandola a più modesti e corretti confini, ma nessuno compendiò il cammino dell'arte plastica per quasi un secolo con caratteri così personali e soggettivi come il nostro grande maestro, che, raccogliendo l'eredità dei vecchi campionesi, seppe dare all'arte un impulso potente e, trasformandola attraverso a diverse fasi, la trasmise alle nuove generazioni spoglia delle ultime eccessività. Della simpatia che la sua maniera incontrò per lungo periodo d'anni anche dopo la sua scomparsa son prova le lunghe, insistenti ripetizioni di suoi motivi, specialmente da parte degli artisti della Certosa di Pavia, dove lo stile dei Mantegazza e dell'Amadeo finì col diventare quasi una cosa sola con lo stile decorativo del monumento, finchè la freddezza dei trattatisti non vi s' impose per ceder poscia il campo all' invadente barocco. E anche in quest'ultimo periodo si trovò modo di sfruttare sculture e frammenti del buon tempo a rivestir pulpiti, a ornar porte, a decorare il coro e il presbitero.

Giannantonio Amadeo non arrivò certamente alle altezze della scuola toscana, che sola seppe sciogliere il miracolo di sposare la scienza, la purezza e l'eleganza della forma con la genialità del concetto ispiratore, nè alla sfolgorante decorazione di sapore classico della scuola veneta, che trovò nel Rizzo, nel Bregno, nei Lombardo, nel Leopardi, nel Bellano, nel Briosco maestri di un valore grandissimo; in compenso la sua attività senza precedenti e il senso eccezionale della decorazione, frutto dell'ambiente e della tradizione locale, arricchirono il patrimonio artistico di Lombardia di una grandissima serie di opere nelle quali la fantasia creatrice e la ricchezza decorativa, anche attraverso alle deficienze della forma, aleggiano sovrane. Il deplorare nella scuola lombarda la mancanza di coltura, in confronto alle opere fiorentine, vuol dire disconoscere la forza della tra-

SCUOLA DELL'AMADEO: MONUMENTO DELLA TORRE

IN S. MARIA DELLE GRAZIE.

dizione e dell'ambiente: se tutte le scuole vantassero gli stessi pregi mancherebbe al patrimonio artistico nazionale una delle maggiori attrattive, la varietà, e se la scultura lombarda s'ornasse della sapiente purezza toscana mancheremmo del più ricco e più meraviglioso monumento del mondo, la fronte della Certosa di Pavia.

S. MARIA DELLE GRAZIE — MONUMENTO A BRANDA CASTIGLIONI.

Di Andrea Fusina non restan gran cose sicure a Milano: il monumento dell'arcivescovo Birago nella chiesa della Passione e quello di Battista Bagaroto nel Museo Archeologico; il primo, segnato col nome dello scultore e con la data 1495, il secondo del 1517, ornato di motivi che ricordano ancora il repertorio di decorazioni della Certosa di Pavia. Si sa che lavorò molto per la fabbrica del Duomo specialmente dal 1500 al 1526, e diverse statue ornamentali del monumento ricordan tuttora il suo fare elegante, vistoso, ma superficiale. Il confronto coi suoi putti nel fregio dei due monumenti ricordati — putti grassocci, di belle forme, ma che sembran di pelle gonfiata per l'assenza completa di pieghe e di studio del modellato — m'induce ad attribuire a lui il bassorilievo con la Madonna che regge il bambino nudo, in atto di benedire Francesco I di Francia, nella collezione Borromeo a Milano, e due piccoli bassorilievi, di ugual grandezza, con la Vergine e il putto e alcune teste di cherubini nel fondo, nella sala del Bambaja presso il Museo Archeologico. A lui il Sant'Ambrogio ascrisse anche la lastra tombale dei Medici di Seregno in S. Tommaso e i monumenti Tolentino all'Incoronata e Della Valle in S. Maria delle Grazie. Il Fusina fu preferibilmente decoratore che scultore e mentre i suoi coetanei Amadeo, Briosco, Solari sepper spesso fondere la statuaria con l'ornamentazione, egli ridusse a ben poco, ne' suoi due monumenti che sicuramente gli appartengono, la parte figu-

rata — i putti e la figura del defunto — per lasciar campo allo svolgersi di festoni di frutta, di teste di Medusa, di cartelli, di girate ricchissime che avvolgon

TOMMASO CAZZANIGA: MONUMENTO BRIVIO IN S. EUSTORGIO.

festosamente ogni spazio libero. I suoi putti vivaci e il carattere dei fregi a tutto tondo, di carattere toscano, lascian credere che egli si ispirasse preferibilmente alle opere di Michelozzo e dei maestri fiorentini del tempo. Il fregio di putti in

vivacissime pose, reggenti i festoni del monumento Birago, sembra derivare direttamente da quello della porta già in corso Magenta oggi nel Museo Archeologico (opera certamente di Michelozzo), come i due putti librantisi, di prospetto, e reggenti la cartella, scolpiti dal Fusina, derivan da quelli della porta del Banco dei Medici.

Di Cristoforo Foppa detto il Caradosso, scultore e orefice, favorito particolarmente da Lodovico il Moro che gli commise lavori di oreficeria e se ne valse per rilegar gioie, per stimare oggetti preziosi, è ricordo anche in un sonetto di Bernardo Bellincione che parlò dell'artista con entusiasmo:

Sì ben non lega al ramo la natura
Un pomo o Primavera all'erba i fiori
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

B. BRIOSCO: TESTA D'ANGIOLO (COLLEZIONE TRIVULZIO).

E Sabba Castiglione: « Il mio Caradosso, oltre la cognition grande delle gioie in lavoro di metallo, in oro et in argento, o di tutto o di basso rilievo, all'età nostra è stato senza paro ».

Nato nel 1452 nella Brianza, faceva le sue prime armi a Roma, come notò il Venturi che ne illustrò le prime opere, nel 1477. Trovo, nelle carte del tempo, che suo padre Giovan Maffeo era pure orefice. È cenno di Cristoforo in un documento milanese del 1480, ma la prima prova del suo ritorno a Milano non è che di dieci anni dopo: forse le sue opere eseguite nella giovinezza a Roma son quindi più numerose di quelle rintracciate fin qui. Nel 1495 l'artista era a Firenze e della sua attività alla corte dei Medici vi son ben altre notizie delle poche rintracciate dal Müntz.

A Firenze il Caradosso fece incetta di gioie e d'opere d'arte pel Duca di Milano: l'artista mandò addirittura *l'inventario delle robbe di Piero de Medici* che parevan alienabili. A Parma poi aveva rintracciato, cercando *cose antique et bone de sculptura o metallo, una statua multo bella* pel Duca. E a Roma aveva dato prove notevoli dello studio fatto sulle cose della classica antichità.

Il 27 febbraio 1495 l'artista scriveva a Lodovico il Moro « *Ogi me parto per Roma* » e dalla città eterna, a quanto sembra, non ritornò più; ma il suo nome, se crediamo al Bertolotti, non si trova ricordato nelle partite della contabilità papale prima del 1513.

Al Caradosso vengon attribuiti il gruppo della *Deposizione di Cristo*, eseguito in terra cotta colorata e dorata in S. Satiro, nella cappella della Pace, e il fregio di putti e busti a rilievo entro i tondi all'ingiro del battistero, o sagrestia che dir si voglia, nella stessa chiesa. Ma la duplice attribuzione non è confortata da ragioni stilistiche e da sussidio di documenti: le une e gli altri anzi sembran escluder nel modo più assoluto almeno una di quelle opere — la più notevole — dal novero dei lavori del Caradosso. La costruzione del battistero, pel quale il Caradosso avrebbe eseguite le decorazioni che vi si innestano così mirabilmente da palesare l'intenzione evidente nell'architetto di dar quasi campo maggiore alle sculture de-

PILASTRELLO SCOLPITO ATTRIBUITO AI CAZZANIGA (MUSEO ARCHEOLOGICO).

corative che alle linee del piccolo edificio, sembra doversi riportare al decennio 1480-1490, secondo le indagini di Luca Beltrami: cioè precisamente al periodo in cui il Caradosso, a quanto sembra, si trovava ancor lontano da Milano, o almeno prima del 16 aprile il carteggio ducale non fa il suo nome, ciò che fino a prove più sicure non vuol dire, ne convengo, che l'artista non potesse anche trovarsi già a Milano. Certo è che i documenti abbastanza abbondanti del tempo relativi alle opere d'arte in S. Satiro, se ricordan l'intervento di Bramante quale architetto, di Boltraffio quale pittore e di Gio. Antonio da Oggiono, Mariotto, Cristoforo da Birago quali lapicidi, non fan mai cenno di Caradosso Foppa.

Nel battistero di S. Satiro il fregio attribuito fin qui al Caradosso presenta certamente qualche rapporto co' suoi lavori d'oreficeria — cassettine, medaglie, placchette, e secondo il Venturi, pel confronto con uno stipo del Museo di Firenze, anche le portelle in bronzo di San Pietro in Vincoli —, ma, a chi osservi attentamente, quei rapporti son forse dovuti più a somiglianze occasionali per uniformità di motivi messi di moda nel Rinascimento che a vera somiglianza di esecuzione. La differenza appare meglio nei busti nudi che escon dai tondi: leggermente piegati sulla spalla sulla quale è gettato, alla classica, un manto, e dal viso abbondante con le gote rotonde incorniciato da una zazzera ricciuta o a ciocche nei bronzi attribuiti al Caradosso che ho ricordato; nudi, dal collo lungo, rigido, rivolti costantemente all'insù, coi visi larghi, ossuti, gli zigomi molto distanti fra loro e le chiome fluenti e affini all'arte tutta locale dei Mantegazza nel fregio di S. Satiro; questi ultimi fanno parte delle serie di teste decorative, sempre presentate di prospetto e vedute in iscorcio, volte all'insù, molto comuni in Lombardia e in varie città dell'alta Italia e che trovan la loro origine nei maestri modellatori in terra cotta di Cremona: i busti provenienti dal palazzo Trecchi di questa città, or conservati nel Museo di Milano, presentano una notevolissima affinità di esecuzione con questi di S. Satiro.

Ma dove la differenza è talmente grande da indurmi a togliere al Caradosso quest'opera è nel gruppo della *Deposizione* nella cappella della Pietà. Son dodici figure grandi quasi quanto il vero; Gesù morto è steso sulle ginocchia della Vergine che sviene, mentre una pia donna le prende la testa con le due mani in atteggiamento originale e profondamente sentito: in varie pose i fedeli assistono piangendo o, gli occhi inariditi dal pianto, testimoni passivi alla tragica scena.

Il Molinier, trovando che le opere d'oreficeria attribuite al Caradosso rivelano

un maestro « qui a poussé l'exécution jusqu'aux dernières limites du fini », è costretto a convenire che è ben difficile avvicinarle alle sculture che si voglion sue e conclude con l'osservare che la porta è aperta a tutte le congetture: ciò che m'induce a proporre di togliere addirittura dal novero delle opere di un artista, che i numerosi documenti, si noti, ricordan sempre quale orefice e, più che tutto, giojelliere della corte sforzesca, questa che è vigorosa affermazione di uno scultore lombardo preoccupato unicamente dell'effetto drammatico dell'opera sua attraverso un'esecuzione grandiosa e un po' alla brava. Si credeva che questo gruppo di figure fosse opera giovanile dell'artista che, più tardi, avrebbe cambiato maniera. Ma poichè i documenti ci assicurano che la sua prima educazione artistica si formò a Roma, dove egli, per dirla col Venturi, « si erudì, si vestì delle antiche forme », appar molto difficile ritrovarne la prova nelle sculture di S. Satiro, che probabilmente furon eseguite all'epoca del rimodernamento della chiesa per opera di Bramante. Ad ogni modo, nelle vecchie carte del luogo il più antico ricordo dell'*altare de la Pietà* non risale più indietro dell'anno 1514, benchè risulti che l'altare stesso era già fatto.

Il gruppo in terra cotta della cappella della Pietà è piuttosto opera di un maestro lombardo, pratico nel modellare la creta, ricercatore dei forti effetti, affine ma più composto dei Mantegazza; opera che nell'aggruppamento generale e nella disposizione ai lati della composizione di due figure complementari ricorda la *Deposizione* di Tommaso Rodari (1498) nel Duomo di Como, ben inferiore però a questa di S. Satiro per la scienza della modellatura e del muover le pieghe. Il maestro è forse a ricercarsi fra i valenti terracottari che a Cremona arricchiron di medaglioni e di larghe fascie figurate, sapientemente concepite, cortili e facciate di palazzi.

* * *

Nell'inizio del cinquecento la scultura lombarda incomincia a perder le migliori qualità che diremo sostanziali per rivestirsi di eleganza, di leziosità, benchè il Lomazzo cantasse che

Alzar Tullio Lombardo e Agostin Busto
Con Giovanni e Cristoforo Romano
La scoltura a tal colmo entro Milano
Che poi diede di sè mirabil gusto.

Di Agostino Busti detto il Bambaja, che, insieme al fratello Polidoro, lavorò pel Duomo di Milano per lunga serie di anni così che le tracce dell'opera sua son facili a rintracciarsi in diverse leziose statue di quell'edificio, si mostra il monumento a Lancino Curzio già nella chiesa di S. Marco, ora presso il Museo Archeologico, elegante, leggero, un po' slegato, con la figura del defunto sull'arca funeraria in basso, e, al di sopra, ai diversi ripiani, varie figure allegoriche, tra cui campeggiano le Tre Grazie dalle forme classiche eccessivamente assottigliate attraverso lo stile del maestro lombardo. Forse il Bambaja tentò avvicinarsi alla maniera di Gian Cristoforo Romano che aveva lavorato negli ultimi anni del quattrocento intorno al monumento di Gian Galeazzo nella Certosa di Pavia e al quale potrebbe ben appartenere, come osserva il Venturi, un leggiadro pilastrino di casa Valsecchi. A quella derivazione

artistica mi fan pensare le forme esili delle figurette di Gian Cristoforo, modellate a tutto tondo, e un po' affastellate: caratteri che il Bambaja accolse ed esagerò. L'opera più nota, starei per dire popolare, del fortunato artista è il ricchissimo monumento a Gastone di Foix ordinato da Francesco I dopo la battaglia di Melegnano; il giovane condottiero era rimasto ucciso nel 1512 nella battaglia di Ravenna e la sua morte gloriosa era stata cantata in poesie popolari stampate a Milano, a Venezia, a Bologna.

RODARI (?): DAVIDE — CASA BAGATTI-VALSECCHI.

Lo scultore avrebbe incominciato il lavoro intorno al 1515 e nel 1521 era al termine dell'opera grandiosa, se crediamo al Cesariano. Il monumento fu tolto dalla chiesa di Santa Marta delle Agostiniane quando questo edificio fu atterrato e, messe in vendita le sculture, i frammenti della bella opera andaron disseminati dovunque.

Diego Sant'Ambrogio, sulla guida di un disegno del South Kensington che riproduce un'idea dell'insieme del monumento, si studiò di precisare quali dei molti pezzi scolpiti dovuti al Bambaja spettassero al mausoleo di Gastone di Foix e quali al monumento Birago in S. Francesco Grande. L'insieme del primo si componeva di una serie di bassorilievi di fatti d'arme e delle gloriose gesta del giovane eroe ornati di fregi e di figure allegoriche. La parte più caratteristica, la statua giacente, e diversi particolari, si conservan oggi presso il Museo Archeologico milanese. Le varie parti del monumento Birago (1522), del quale il Sant'Ambrogio presentò una ricostruzione grafica, sarebber quelle conservate a Varese, all' Isola Bella nella cappella dei Borromeo, a Castellazzo, nel castello di Belgioioso, nel Museo della Certosa di Pavia, nella Biblioteca Ambrosiana (quattro bassorilievi: *Cristo incoronato di spine - presentato al popolo - caduto sotto la croce - spogliato delle vesti*) e, nel Museo Archeologico, la *Flagellazione* e frammenti minori. Il Vasari vide a posto la *sepoltura finita e murata* nel 1566 e ne lodò i *bellissimi ornamenti*.

Se la ricostruzione ideata dal Sant'Ambrogio risponde al vero, è certo che il Bambaja non era felice distributore delle varie parti de' suoi monumenti — che mancan tutti di vigoria e d'unità nelle linee d'insieme — quanto era molle e manierato modellatore. I bassorilievi della tomba di Gastone di Foix rappresentano il colmo della virtuosità dello scultore e, nello stesso tempo, di quella che gli autori del *Ci-*

ANDREA FUSINA: MONUMENTO A DANIELE BIRAGO NELLA CHIESA DELLA PASSIONE.

ANDREA FUSINA: MONUMENTO AL VESCOVO G. B BAGAROTO

(MUSEO ARCHEOLOGICO). (Fot. Alinari).

cerone chiamaron la caricatura dello stile lombardo, notandone la mollezza senza carattere delle figure, il drappeggio a pieghe monotonamente parallele e senza studio del vero, le figure pomposamente manierate e di cattive proporzioni. Nelle sue ultime opere posteriori al 1537 — la tomba del cardinale Caracciolo e quella di Giov. A. Vimercati in Duomo — divenne freddo, insignificante, benchè più calmo e misurato. Gli appartiene verosimilmente anche la lapide tumulare di Francesco Orsini († 1515) nell'andito presso la sagrestia di S. Fedele, già in S. Maria della Scala. L'arte del Bambaja, men che nel monumento a Lancino Curzio e in qualche bel gruppo qua e là — la *Flagellazione* del Museo anzi tutti —, esorbita dal severo campo della scultura per entrar quasi in quello pittorico o dell'intagliatore: egli fece stupire i vecchi storici compiacenti e ottiene ancora ammiratori convinti pel suo raggruppar figurette di guerrieri scolpite a tutto tondo, pel dar forte risalto di ombre e di luci, pel ricamare, piegolinare, tritare i suoi fregi ricchissimi profusi a piene mani, qualche volta con eleganza grandissima.

A. FUSINA: MADONNA COL FIGLIO BENEDICENTE FRANCESCO I DI FRANCIA (COLLEZIONE BORROMEO).
(Fot. Alinari).

Qualche sua figuretta, esile, piena di reminiscenze classiche, delicata, presenta vere attrattive: ma l'aver esteso a tutte le stesse forme manierate, avvolgendo i corpi in larghi manti a mo' di fascie, piegando leziosamente le teste sulla spalla a dar grazia ricercata, accarezzando, lisciando, pettinando quelle chiomate teste di santi, più che non avesse fatto Cristoforo Solari stesso (di questo scultore, che sta a sè, parleremo più innanzi), — e in ciò il Briosco fu probabilmente seguito dai molti suoi aiutanti ricordati dal D'Adda — finì col danneggiar l'arte sua e mutarla in meschina maniera industriale. Se certi gruppi son vivaci e pieni di movimento, le figure, in confronto alla grande statuaria e ai vigorosi tentativi di naturalismo dei Mantegazza e dell'Amadeo, ed esaminate una per una, stanno come sta la miniatura alla pittura e, per dirla col Müntz, più d'una servirebbe bene per coronamento d'una pendola.

Altri artisti sono ricordati, per modeste opere di scultura, nelle vecchie carte della fabbrica del Duomo nel quattrocento: Biagio d'Alessandria, Alberto da Assisi, Martino Benzoni (1473-1478), quattro Brioschi, Matteo Castoldi, Lorenzo da Civate, Antonio Del Conte, Simone Grassi, Bernardino Maggi ricordato nel 1487 per aver eseguito un modello nel tiburio ideato da Leonardo da Vinci, Giov. Pietro Mozago, Urbano da Pavia, Gabriele da Rho, Giorgio, Francesco e Pietro Antonio Solari, Giacomo Sora, Beltramino Zutti da Rho.

* * *

La pittura lombarda, nel periodo che precede quello delle ricerche naturalistiche e dello studio tenace del vero a creare l'opera d'arte per merito dei preleonardeschi,

CHIESA DELL'INCORONATA — MONUMENTO TOLENTINO.

è povera e di limitato interesse, specialmente in confronto a quella del periodo corrispondente in Toscana.

Ben modesto esempio dell'arte anteriore al XIII secolo son gli avanzi ricordati da Cavalcaselle e Crowe esistenti sulla tomba dell'abate Guglielmo Cotta del 1267 in S. Ambrogio, con figure condotte sopra un fondo giallastro e stelle bianche, e i frammenti veduti nella stessa chiesa dai ricordati scrittori, nonchè le figure di

martiri, di santi e del Crocefisso in una torre rotonda presso il Monastero Maggiore, che verosimilmente però son posteriori di qualche poco a quanto ritennero i citati scrittori.

S. SATIRO — IL GRUPPO DELLA DEPOSIZIONE DI G. C., GIÀ ATTRIBUITO AL CARADOSSO.
(Fot. Carlo Fumagalli).

Pel trecento il maestro più noto è Giovanni da Milano o Giovanni Jacobi come vollero Cavalcaselle e Crowe (più esattamente Giovanni di Giacomo), che lavorò dal 1365 in avanti: ma la sua attività si svolse fuor di patria e principalmente a Firenze, dove si stabilì nel 1366 e ottenne la cittadinanza. Le sue opere rivelan la maniera senese fusa con la fiorentina, gran diligenza di disegno e tendenza al rea-

lismo. Il Vasari assicura che egli lavorò qualche po' anche a Milano dove morì; ma in patria non si saprebbe indicar nulla di suo.

Di quel secolo v'è qualche avanzo modesto e informe qua e là: in San Lorenzo un frammento entro un arcone a mo' di arcosolio, in qualche chiesa del suburbio (S. Maria di Monzoro, la chiesa Rossa presso la Conca Fallata, S. Cristoforo sul Naviglio fuori di porta Ticinese) e minori avanzi su qualche pilastro o su qualche parete di chiese milanesi.

BAMBAJA: STELA FUNERARIA DI LANCINO CURZIO (MUSEO ARCHEOLOGICO). (Fot. Anderson).

Degne di nota son le figure a fresco al di sopra della porta della chiesetta di destra, in S. Cristoforo sul Naviglio (bell'esempio di due chiese abbinate dell'inizio del secolo XV e ornate di cotti), che rappresentan la Vergine in ricca cattedra gotica, fra S. Cristoforo e S. Antonio che a lei presenta due fedeli, e, in una zona sottostante, la Crocifissione segnata col nome del pittore, *Bassanolus de Goaraetis pinxit*. Il modesto pittore sotto l'influsso della scuola giottesca è lontano dalle forme artistiche di Giovanni da Milano, benchè lo ricordi qualche poco nelle lunghe mani e nel piegar dei panni che però il Bassanolo allarga eccessivamente a campana verso terra nelle vesti muliebri.

Anche più modesto frescante è Simone da Corbetta che si sarebbe firmato con una lunga scritta e la data 1382 nella composizione, oggi presso la Pinacoteca di Brera, con la Vergine in trono e il Bambino in atto di benedire un cavaliere inginocchiato raccomandato da tre santi fra i quali S. Giorgio, già sulla tomba di Teodorico da Coira nella demolita chiesa di S. Maria dei Servi in Milano; composizione nella quale oggi si cerche-

BAMBAJA: PIETRA TOMBALE DI GASTONE DI FOIX (MUSEO ARCHEOLOGICO). (Fot. Brogi).

rebbe invano quella scritta col nome del pittore, il quale, contrariamente a quanto vorrebbe il vecchio catalogo della Pinacoteca, non si rivela imitatore di Giovanni da Milano. Le lunghe figure di Simone da Corbetta son d'una povertà notevole, senza corpo sotto le vesti fluenti a pieghe parallele, e senza vigore negli atteggiamenti stentati: il pittore ha cercato di far dimenticare la povertà della propria arte curando amorosamente i particolari delle vesti e specialmente dell'armatura del San Giorgio. Nella stessa collezione di Brera son dello stesso secolo alcuni altri poveri affreschi frammentarii: un S. Cristoforo di fattura abbastanza larga e migliore del vicino dipinto di Simone, al quale non deve appartenere, benchè provenga anch'esso dalla chiesa dei Servi, come un S. Francesco che riceve le Stimmate, e una Madonna col Figlio e una Santa Eufemia di povera esecuzione e in cui a pena i troni gotici riccamente ideati mettono una nota vivace all' insieme modesto.

L'arte giottesca non pose quindi salde radici in Milano, come osservaron Crowe e Cavalcaselle, e lo studioso che voglia aver migliori impressioni dell'arte di quel periodo deve recarsi all'abazia di Chiaravalle — dove il Rosini vide l'opera di Giovanni da Milano e il Cavalcaselle preferibilmente quella d'un seguace di Simone da Corbetta — o piuttosto a Solaro o a Lentate nella cappella di S. Stefano, dei Porro Schiafinati, o in quella della vicina Mocchirolo: il pittore frescò con molto sentimento drammatico i fatti della vita di Santo Stefano e di S. Caterina e i componenti della famiglia Porro a Lentate, e il Redentore benedicente, gli emblemi degli Evangelisti, gli offerenti, il

matrimonio mistico di S. Caterina, la Crocifissione a Mocchirolo, fondendo con rara arte rappresentativa lo spirito drammatico con la più geniale festosità che si afferma principalmente nel coro vaporoso d'angioli dalle lunghe ali che circondano i vari membri della famiglia Porro inginocchiati dinnanzi alla Vergine o che si librano gaiamente stendendo una corona.

Lo studioso deve quindi di preferenza studiare i codici miniati del tempo se dell'arte pittorica del XIII e del XIV secolo in Milano stessa oggi vuol rendersi conto: e vedrà con profitto il *Plinio* della Biblioteca Ambrosiana (E, 24 inf.), miniato nel

PARTICOLARE DELLA PIETRA TOMBALE DI GASTONE DI FOIX (MUSEO ARCHEOLOGICO).

1389 da fra Pietro di Pavia, il messale detto di G. Galeazzo Visconti della basilica di S. Ambrogio, miniato intorno al 1395 dal lombardo Annovello da Imbonate e, nella Braidense, del secolo XIV l'*Esposizione rimata di Storia Sacra del Nuovo Testamento* in dialetto milanese di Pietro da Bescapé (AD. XIII, 48) ornato di ben 90 istorie a cinque colori men che per le carni che son del colore naturale della pergamena, una Bibbia Sacra (AE. XIV, 24-27) già della Certosa di Pavia, con le imprese viscontee e numerose istorie a figure, oltre qualche codice d'importanza minore.

Nella prima metà del XV secolo è ricordo a Milano di un Michelino pittore: è questi Michelino Molinari da Besozzo — paesetto dei dintorni di Varese (non alterazione di Vésoul come suppose il Bouchot!) — che molto lavorò pel Duomo di

Milano, anche coadiuvato dal figlio Leonardo autore delle miniature nella cronaca illustrata già di proprietà Morbio ora Crespi e che si firmò nell'affresco dell'incoronazione della Vergine in San Giovanni a Carbonara a Napoli. L'ultimo ricordo di Michelino nelle carte del Duomo è del 1442. Nel palazzo Borromeo una sala a terreno è tutta frescata con gaie rappresentazioni di donzelle e di giovani cavalieri intenti ai giuochi — del tarocco, della balla, della danza a cadenza di mani —

BAMBAJA: LA FLAGELLAZIONE (MUSEO ARCHEOLOGICO).

in piena campagna: è una vivacissima serie di scene della vita signorile lombarda nella prima metà del XV secolo. Se ne fece merito a Michelino, forse pel fatto che, se deve credersi a Gaetano Cattaneo che vi avrebbe letto il nome di quel pittore, si credetter sue le vicine pitture del portico del cortile.

Pietro Toesca non crede di Michelino nè le une nè le altre: e nemmeno una tavoletta del tesoro del Duomo di Milano, nella quale il nome di Michele da Besozzo risulterebbe una falsificazione. Sola testimonianza sicura dell'arte del maestro lombardo sarebbe una piccola tavola firmata *Michelinus fecit* della Pinacoteca comunale di Siena affine all'arte di Stefano da Zevio; un affresco di artefice derivante dal pit-

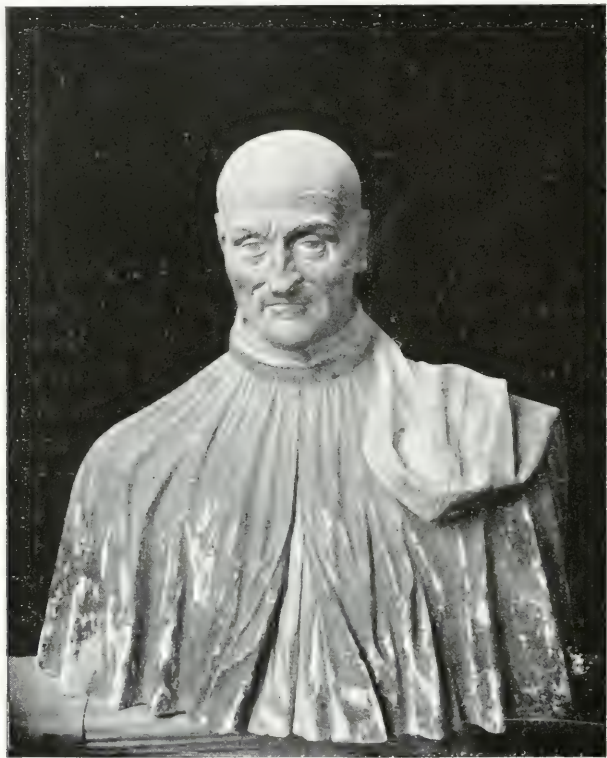
S. PIETRO IN GESSATE — STATUA FUNERARIA DI AMBROGIO GRIFO.

tore della tavola di Siena è in Santa Maria presso S. Celso, a Milano, sul quale lo stesso studioso richiamò l'attenzione notando che può esser ritenuto come intermedio fra l'opera di Michelino e gli affreschi dei Zavattari nel Duomo di Monza, ove si svolgon logicamente le forme e la tecnica coloristica della tavoletta di Siena.

L'arte di Michelino da Besozzo rappresenta uno stadio avanzato in confronto a quella di Giovannino de' Grassi — s'è parlato di lui accennando alla scultura a Milano nel trecento — non soltanto cronologicamente. Il Grassi — riassumo anche qui il diligente studio del Toesca — si riavvicina per qualche lineamento agli artisti veronesi, e come questi possiede un senso fine ed oggettivo nel cogliere l'esteriorità delle cose e specialmente degli animali, ma i suoi disegni, anteriori al 1398, non derivan dall'arte dei Veronesi e lo indican precursore di Michelino, molto celebrato nel disegnar animali.

L'influenza nordica appare più distinta nell'opera di Michelino che in quella del Grassi: dati i rapporti fra Milano e gli artisti d'oltralpe, la cosa è spiegabilissima. Gli affreschi di casa Borromeo come i dipinti dei Zavattari appartengon precisamente a uno stile che in tutte le sue varietà locali presenta un' intima omogeneità e nel quale il sentimento pittorico e ornamentale prevalse esageratamente sul senso e sulla espressione plastica delle forme e che presenta rapporti solamente occasionali con lo stile dei Veronesi. Sarebbe quindi inesatto dar troppa importanza a quei rapporti che derivan da modelli comuni e da somiglianza d'ambienti che diedero in diverso luogo, a Milano ed a Verona, un ugual portato. Per ciò, se anche il loro deplorevole stato non consigliasse un prudente riserbo, non potremmo vedere negli affreschi della cappella Torriani in Sant'Eustorgio che un altro esempio di quella comunanza d'ideali artistici, e non decisamente l'opera di Pisanello come vide il De Tauzia. Con gli stessi criteri possiam giudicar l'opera d'un modesto pittore che lavorò dal 1452 al 1485 circa, Cristoforo Moretti cremonese e pittor di piccoli quadri, di barde da cavalli, di stendardi presso la corte sforzesca e del quale è un quadro firmato in casa del comm. Bassano Gabba: opera delicata, dolce, dal colorito

pallido, tranquillo, le carni apena soffuse di rosa qua e là, i capelli a lumeggiature d'oro, i nimbi dorati a rilievo, e che sarei stato lieto di veder qui riprodotta se il proprietario me lo avesse concesso.

Questa volta tuttavia i modesti rapporti fra l'arte del maestro cremonese e il Pisanello potrebber anche trovar ragione in un vero influsso del maestro di Verona sul Moretti: almeno le date e certe considerazioni d'ordine subalterno autorizzano l'ipotesi, se veramente Pisanello, come assicurò il Cesariano, dipinse nel castello di

BUSTO MASCHILE IN TERRACOTTA (MUSEO ARCHEOLOGICO).

Pavia dove molti artisti lombardi lavoraron a lungo: nè quelli eran stati i soli rapporti fra Vittor Pisano e la corte sforzesca.

Dei Zavattari sarebbe impossibile riscontrare i caratteri in pochi frammenti che a Milano lor vengon attribuiti ed è a Monza solamente che l'arte loro vivace e ispirata a naturalismo può essere studiata a dovere. Dei pittori che lavoraron alla corte di Filippo Maria Visconti e di Francesco Galeazzo Maria Sforza abbondan ricordi nelle carte sforzesche, ma sarebbe ben difficile identificarne oggi la loro personalità artistica, che, ad ogni modo, dovette esser piuttosto modesta.

Il primo maestro, per ragion di data, per merito del quale la pittura si afferma in Lombardia con tendenze nuove è Vincenzo Foppa, nato fra il 1425 e il 1430 a

Brescia, che intorno al 1460 decorò, a Milano, il Banco Mediceo e nel 1461 era già detto *maestro e peritissimo nell'arte sua*; arte che, dopo quell'epoca, lasciò tracce prosperose a Pavia, a Monza, a Genova, a Milano. Le recenti scoperte d'archivio assicuran ch'egli morì ben più tardi di quanto fin qui si credesse e precisamente fra il maggio del 1515 e l'ottobre del 1516, ciò che rende inutile l'esistenza di un Vincenzo Foppa *iunior* al quale accennava qualche biografo. A Milano le sue opere, — gli affreschi vivaci coi fatti della vita di S. Pietro Martire nella cappella

SIMONE DA CORBETTA: MADONNA COL FIGLIO, S. CATERINA, S. GIORGIO E S. CRISTINA CHE PRESENTA DEIDERICO DA COIRA (R. PINACOTECA DI BRERA).

Portinari in S. Eustorgio (non per intero opera sua tuttavia), il martirio di S. Sebastiano, una Madonna col Figlio fra S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista, a fresco, del 1485, un grande polittico proveniente da Bergamo, tutti nella Pinacoteca di Brera, il martirio di S. Sebastiano, una piccola Madonna nella Pinacoteca comunale, un'altra nel Museo Poldi-Pezzoli, una terza nella collezione Crespi, un'altra ancora nella collezione Frizzoni, un Cristo sotto la croce nel Museo Borromeo, per non ricordar che le più notevoli — nell'impasto bruno del colorito, nella ricerca del vero, nella dolcezza delle sue Madonne profondamente raccolte, nell'aggruppamento delle figure, nel piegar dei panni, rivelano una vigoria nuova a Milano e una derivazione, forse indiretta, dalla forte scuola padovana. L'opera sua più grandiosa è la decorazione

PALAZZO BORROMEO — GIUOCO DEL TAROCCO IN UNA SALA A PIAN TERRENO.

a fresco della cappella Portinari eseguita intorno al 1468. Il pittore aveva poco prima lavorato nel gran chiostro della Certosa di Pavia e a Santa Maria delle Grazie a Monza; e poichè la cronaca del Bugatti, compilata nella seconda metà del secolo, ascrive al 1466 l'inizio dei lavori della cappella e si sa che nel 1468, quando il Portinari morì, la cappella stessa era finita *di tutto ponto*, possiam precisare fra quelle due date l'epoca degli affreschi eseguiti da *Vincenzo Vecchio*, come ricorda la cronaca stessa. Nelle pareti laterali il Foppa rappresentò quattro scene della vita del santo: la predicazione a Firenze, popolatissima, il miracolo dell'ostia pel quale il domenicano, alzando il pane eucaristico, confuse il falso taumaturgo, il miracolo del giovine di Narni caduto dall'alto di un edificio e salvato dal santo, l'uccisione di S. Pietro nel bosco di Farga (presso Barlassina. Le rappresentazioni minori riproducon mezze figure nei pennacchi entro finti tondi ornati di marmi bianchi e neri, le teste d'apostoli, l'annunciazione e l'assunzione della Vergine; ricche decorazioni policrome raccordan fra loro le varie scene. Nei leggiadri gruppi d'angioli biondi, diafani, veramente spirituali, in quelli stessi, biancovestiti, reggenti le targe araldiche, nella Vergine assunta al cielo, la grazia e il sentimento si sposano a creare il capolavoro. Sembra che un secondo artista abbia coadiuvato il Foppa nel grandioso lavoro eseguito — forse per le sollecitazioni del committente — in troppo breve tempo: è certo che, come notava il Burckhardt, le scene dell'annunciazione

e dell'assunzione della Vergine presentano un colorito più brillante delle altre e che in alcune figure delle più popolate scene appaion tipi e tonalità diversi, più pesanti, men belli dei soliti del repertorio foppesco. Nella scena della predica, accanto a figure femminili un po' tozze, bionde, paffute, proprie del Foppa, e a figure d'uomini che ricordan gli sgherri del *Martirio di S. Sebastiano* di Brera, ve ne son altre che non si troverebbero facilmente nelle più sicure opere del maestro; nelle scene del *martirio* e del *miracolo* specialmente diverse figure possono lasciar credere nell'intervento di un aiutante nel lavoro. È forse questi quel Bartolomeo da Prato (paesetto nel bresciano) detto anche Bartolomeo Bresciano — del quale trovo notizie nel carteggio sforzesco, dal 1462 al 1469 — che lavorò pel Duca, per Pigello Portinari nella cascina Mirabello (della pittura restan modeste tracce), famigliare del Duca, aiutato dalla duchessa Bianca Maria, in rapporti con Bartolomeo Colleoni e con un *pittore forestiere* che dipingeva nel castello di Malpaga nel 1469 ed egli stesso pittore ricercato e « singolarmente favorito da Pigello Portinari », al quale si dichiarava, precisamente quando si lavorava intorno alla cappella, *fidelissimus servitor in omnibus*, vantandone poi il *bene* ricevuto.

L'esempio del caposcuola fruttò vantaggiosamente su numerosi pittori lombardi e prima d'ogni altro su Bernardino Butinone, trevigliese, al quale, pei confronti con la pala della parrocchiale di Treviglio eseguita, insieme al conterraneo Bernardo Zenale, nel 1485 e col trittico di Brera, si possono attribuire altre opere, fra cui gli affreschi della cappella Grifi in S. Pietro in Gessate eseguiti in comune con lo Zenale, una Madonna in trono col Bambino e sei angioli con la firma falsa del

LA RESURREZIONE — AFFRESCO NELLA CAPPELLA DEL CASTELLO SFORZESCO.

Mantegna nella collezione Scotti, in corso Venezia, e le decorazioni dei chiostri e dei pilastri in Santa Maria delle Grazie, tutte a Milano, oltre qualche opera fuori. La figura artistica del socio di Bernardo Butinone, lo Zenale, è men facilmente precisabile pel fatto che nessuna opera sua sicura può mostrarsi, nè il trittico di S. Am-

V. FOPPA: MARTIRIO DI S. SEBASTIANO (R. PINACOTECA DI BRERA).

brogio presso la sagrestia è ben certo gli appartenga tanto appare rude e povero, nonostante che il Caffi assicuri averlo veduto sull'altare del demolito oratorio della Passione, pel quale precisamente lo Zenale — come rilevo da un documento — aveva dipinta *l'ancona de l'altare* per L. 227.11 nel 1494. Non son disposto a vedere la mano dello Zenale nella nota pala della Pinacoteca di Brera con la Vergine in trono, i

V. FOPPA: PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI NELLA CAPPELLA DI S. PIETRO MARTIRE IN S. EUSTORGIO.

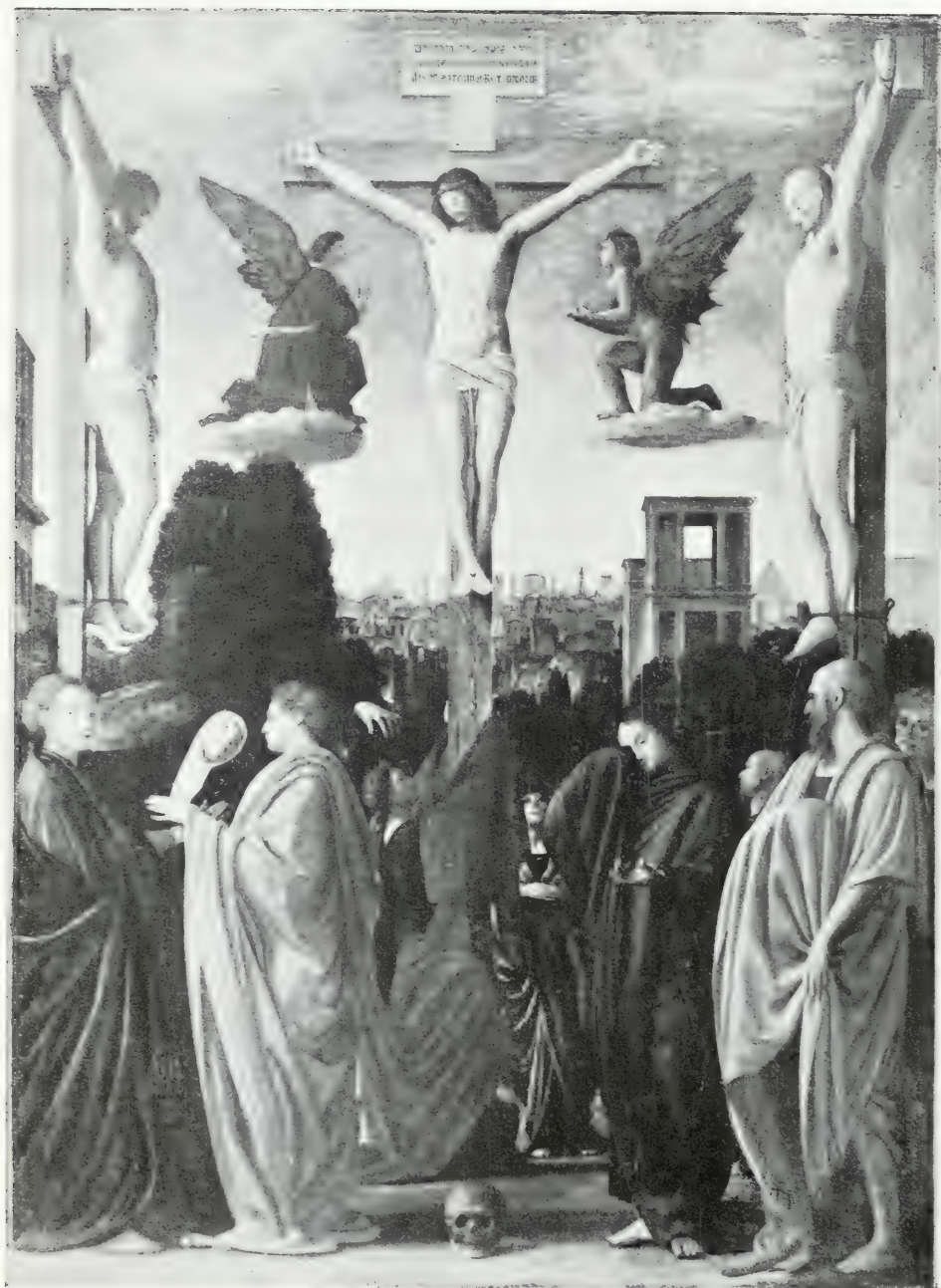
dottori della Chiesa e la famiglia Sforza, eseguita nel 1494, come assicura una lettera del carteggio sforzesco, da un ignoto maestro, soggetto all'influenza della grand'arte di Leonardo (influenza che le opere sicuramente attribuibili allo Zenale in cooperazione col Butinone non rivelano affatto), rigido nelle sue forme compassate, privo di genialità e più diligente esecutore che felice compositore e colorista: al quale devesi

V. FOPPA: S. PIETRO MARTIRE GUARISCE UN FERITO — AFFRESCO NELLA CAPPELLA DI S. PIETRO MARTIRE

attribuire anche una Madonna con S. Rocco e un donatore della raccolta Cora a Torino, della quale il disegno, molto affine a diversi disegni leonardeschi, si conserva nel British Museum. Vicina ma inferiore a quella del Foppa è la maniera di Vincenzo Civerchio di Crema che, dopo il 1493, si stabilì a Brescia. A Milano la sua *Adorazione del Bambino*, delicatamente eseguita, segnata con le sue iniziali intrecciate, proveniente da Brescia, oggi nella Pinacoteca braidense, e l'altra tavola più debole

B. BUTINONE: AFFRESCHI SCOPERTI NELLA CAPPELLA GRIFI IN S. PIETRO IN GESSATE.

V. CIVERCHIO: L'ADORAZIONE DEL BAMBINO (R. PINACOTECA DI BRERA).

LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE COI FIGLI DINNANZI ALLA VERGINE (R. PINACOTECA DI BRERA).

BRAMANTINO: LA CROCIFISSIONE (R. PINACOTECA DI BRERA).

e imbrattata da ritocchi con lo stesso soggetto, già nella chiesa del Carmine e mentre scrivo depositata nella stessa Pinacoteca di Brera, provano la sua derivazione dal Foppa e, secondo il Morelli, l'influenza del Civerchio sul Romanino.

I due dipinti ricordati presentan qualche affinità con le sculture del tempo della maniera dell'Amadeo a riprova di ideali e di tendenze comuni.

BERGOGNONE. LA VERGINE IN TRONO (PINACOTECA AMBROSIANA).

Quanto a Bartolomeo Suardi — detto Bramantino perchè avrebbe seguito l'insegnamento di Bramante — le ricerche di Willelm Suida provan ch'egli nacque dopo il 1465, fu a Roma per lavorare in Vaticano e si stabilì a Milano dove più tardi Francesco II Sforza lo nominò suo architetto e pittore: morì intorno al 1536. Le sue composizioni che rimangon tuttora a Milano — l'*Adorazione del Bambino* dell'Ambrosiana (che è a ritenersi sua nonostante qualche recente contraria opinione), un trittico della stessa collezione e, nella Pinacoteca di Brera, alcuni affreschi e la grande

Crocifissione su tela, potente e vigorosa nonostante le grandi deficienze di disegno e di modellatura, anche senza ricordare altre opere oggi attribuitegli non sempre con sicura attendibilità, sia a Milano che fuori, provano la originalità del maestro, del quale è a dolersi non si conoscano i diretti rapporti (oltre quelli nella collaborazione degli affreschi della Pelucca presso Monza) col Luino a spiegare la derivazione di quest'ultimo dal Suardi. Così qualcosa dell'arte potente e personale di Melozzo da Forlì si trasfuse, col tramite di Bramante e di Bramantino, nel più gaio dei pittori lombardi del Rinascimento e contribuì forse a temperarne la foga un po' frivola

BERGOGNONE: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE — AFFRESCO NEL CORO DI S. SIMPLICIANO.

degli ultimi tempi. La grazia e il più dolce sentimento cristiano son rappresentati nell'arte lombarda del periodo aureo del Rinascimento da un maestro che, seguendo esclusivamente la propria natura, conservò, nel cinquecento inoltrato, lo spirito di un quattrocentista. È questi Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, ricordato nei documenti dal 1481 al 1522. Oltre che nei numerosi quadri da cavalletto, anche di notevoli proporzioni, egli lavorò a fresco nella Certosa di Pavia (1488-1494), in S. Satiro a Milano, all'Incoronata a Lodi, di nuovo, pare, a Pavia (1512-1514). Le sue prime opere presentano una *maniera grigia* di caratteristica intonazione pallida, con molti richiami alla vecchia tradizione locale; le successive invece maggior fusione di colorito e più felice gradazione di tonalità, pur conservando sempre l'intensità primitiva del sentimento religioso, l'ingenuità, le tardive reminiscenze del misticismo che valsero al maestro il nome di Beato Angelico della Lombardia. « Il vecchio pittore milanese » notava il Beltrami « inconscio della grande evoluzione dell'arte che intorno a lui si effettuava, riusciva ancora a illuminare la vôlta di

S. Simpliciano con riflessi di un'arte che già si poteva considerare spenta ». Infatti è difficile trovare un altro esempio più strano di permanenza artistica di questo del Bergognone che, dopo aver disseminato con prodigalità di gran maestro le opere sue (a Milano ne restan numerose, a Brera, all'Ambrosiana, nella Pinacoteca comunale, nel Museo Poldi-Pezzoli, nella sagrestia della Passione, in Santa Maria di San Celso ecc.), dava esempio, nel comporre il grande affresco l'*Incoronazione della Vergine* in S. Simpliciano fra vivacissimi gruppi d'angioli suonanti che preludon alla grande orchestra del Santuario di Saronno, di un attaccamento a formule abbandonate, quando già l'opera di Leonardo e di Raffaello era compiuta e Tiziano aveva dipinta l'*Assunta* dei Frari e Michelangiolo la vòlta della Sistina e Correggio una delle cupole di Parma! Strano ma interessante fenomeno artistico che contribuisce a dar attrattiva alla grande arte nostra del Rinascimento così varia e sempre così profondamente ispirata, tanto diversa per ogni regione e quasi per ogni maestro e pur sempre fonte freschissima di emozioni nuove per l'artista e per lo studioso!

DONATO DA MONTORFANO: LA CROCIFISSIONE — AFFRESCO NEL REFETTORIO DI S. MARIA DELLE GRAZIE

Seguaci della dolce maniera del Bergognone furono il fratello Bernardino, Am-

S. PIETRO IN GESSATE — AFFRESCHI IN UNA CAPPELLA.

brogio Bevilacqua detto Liberale (che nel 1485 frescò nella parrocchiale di Landriano), Sebastiano da Plurio (che lavorò nei paeselli lunge le rive del lago di Como) e, men direttamente, diversi altri.

Fra i maestri preleonardeschi merita ricordo anche Donato da Montorfano che svolse la popolatissima composizione della *Crocifissione* nel Cenacolo delle Grazie, e l'affresco con l'ugual soggetto dell' antico refettorio dell'ex convento di S. Agostino Bianco al pian terreno del palazzo Ravizza, in Corso S. Celso e, men sicuramente, le figure dei soldati nella *Resurrezione* della cappella ducale nel Castello Sforzesco, in cui però lo stato deplorevole del dipinto non permette un esame definitivo, nonchè gli affreschi della cappella di S. Antonio in S. Pietro in Gessate, erroneamente dati al Butinone da qualche vecchio scrittore d'arte: mentre invece son d'altra e ben più debole mano i dipinti della vicina cappella della Madonna dati al Montorfano dal Mongeri. Il Montorfano è un artista rude, energico, poco geniale. I tipi de' suoi adulti e specialmente de' soldati son rozzi, quasi brutali, dai visi quadrati, rugosi, accigliati, le mandibole enormi; le vesti riccamente ornate hanno colori chiassosi; i fondi architettonici di tipo classico son ricchi e fantastici; gli angioletti che si librano intorno al Crocefisso son tozzi, dalle abbondanti chiome e sembran derivare dal Foppa. In complesso il Montorfano rivela, come il Butinone col quale ha qualche rapporto, la derivazione, forse indiretta, dalla scuola di Padova. La *Crocifissione* del palazzo Ravizza dev'essere l'ultimo lavoro del pittore di Montorfano: il gruppo delle donne ai piedi della croce non manca di soavità: e, specialmente da una figura muliebre a destra del riguardante, parrebbe che il rude pittore finisse col risentire qualche influsso dell'arte delicatissima e pro-

fonda di Leonardo. Numerosi altri pittori son ricordati nelle carte del tempo (ritrattisti allora apprezzatissimi alla corte sforzesca, quali Zanetto Bugatto *singolare ingegno* e *depenctore nostro dilecto* come lo chiamava Galeazzo Maria, e Baldassare da Reggio), e fra essi intere famiglie come i Bembo, i da Vaprio, i da Montorfano, gli Scotti, i Malacrida.

PALAZZO TRIVULZIO — ARAZZO DEL XV SECOLO, DI OFFICINA LOMBARDA.

* * *

Accenniamo rapidamente agli altri rami dell'arte in quel secolo prima di entrare, come in più spirabil aere, nell'esame dell'opera di Leonardo a Milano e della sua scuola fiorentissima.

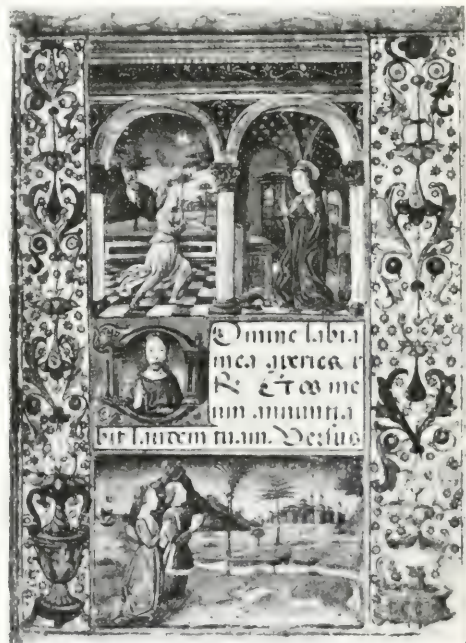
Nelle arti minori tennero il campo, in quel tempo, in Lombardia frate Antonio

da Monza nella miniatura, Domenico dei Cammei nell'incisione di pietre dure, Caradosso e una pleiade di orafi, di bronzisti, di modellatori di cui è abbondanza di ricordi nei documenti più che di opere di sicura paternità a Milano. Qui venivan fabbricate le più belle armature nelle officine dei Missaglia e d'altri, i più ricchi paramenti e le più vistose stoffe d'oro e di seta, i lavori al tornio più ricercati, i più grandi vasi di cristallo di rocca. Dalle officine milanesi, per dirla col Piot, uscivan

STALLI NELLA BASILICA DI S. AMBROGIO.

come da un laborioso alveare quegli sciami d'artisti che si sparsero da pertutto, in Spagna, in Francia, in Germania, a Roma, nella stessa Firenze.

Le notizie abbondanti tramandateci dalle carte sforzesche — che in altro scritto ebbi occasione di riportare — relative ai ricamatori e agli arazzieri nelle officine tessili di Milano provano la fama che in tutto il mondo vantava l'industria lombarda. Nella seconda metà del Quattrocento i nomi di Giovanni Pietro da Gerenzano (che lavorò per la stessa corte di Napoli) e di suo figlio Nicolò, di Bartolomeo di Ma-

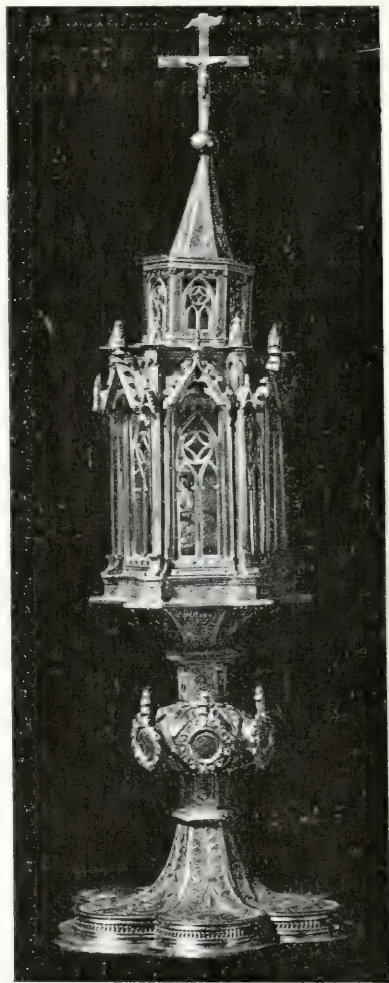
gnago fra i ricamatori, di Giovanni di Borgogna, di Levino Hersella di Fiandra, di Giovanni Felice, di Pietro Alont, di Guglielmo Barnese, di Nicolò, tutti di Picardia, fra i *maestri de le tapezarie* son quelli che ricorron più di frequente. Alle officine di arazzi e di tappezzerie milanesi arrivavan richieste da ogni parte, persino dal re di Francia che, nel 1472, vi ordinava *una tapezaria* per la *galerie du Roy*, con una serie di ritratti in caricatura di tutti i gentiluomini della corte francese raggruppati secondo i loro difetti naturali e i loro vizi, e, fra gli *obstinati*, il re in persona! Curiosissimo documento che prova che alla corte di Francia non eran certo lo spirito grossolano e il buon umore che facesser difetto allora! Persino Ambrogio Predis, il

PAGINE DEL LIBRO D'ORE BORROMEO, DI CRISTOFORO DE PREDIS.

socio di Leonardo da Vinci, eseguiva disegni per le riproduzioni in alto riccio, che oggi si cercherebbero invano.

Preziosi documenti del valore delle officine lombarde del Rinascimento rimangono gli splendidi arazzi detti « dei dodici mesi dell'anno » della collezione Trivulzio.

Più numerosi sono gli esempi della dolce arte del minio, già uscita dal mistero dei chiostri. Nella sola biblioteca braidense appaion di artisti lombardi un *Breviario ambrosiano* (AG. XII, 4) del 1434, un *Breviario cartusiano* (AD. X, 40), le *Vite dei Santi* (AE. XIV, 19-20), e un ricchissimo *Messale ambrosiano* (AG. XII, 3) che sembran di uguale artista, l'*Epistolario domenicano* del noto Ambrogio Marliano, al quale appartiene un *Evangelistario domenicano* (AP. XI, II) e forse un *Salterio* della sagrestia di S. Eustorgio.

Il Beltrami, richiamando l'attenzione sulle miniature di Cristoforo de Predis, osservava che a questo punto e con lui l'arte del minio toccò l'apogeo della sua evoluzione. Il Predis lasciò il proprio nome nel libro d'ore Borromeo della biblioteca Ambrosiana, in un codice della biblioteca del Re a Torino, in un messale della Madonna

MUSEO POLDI-PEZZOLI — PACE DEL XV SECOLO.

BASILICA DI S. AMBROGIO — OSTENSORIO.
(Fot. Alinari).

del Monte sopra Varese, in una pagina nella raccolta Vallace a Londra. Alle notizie raccolte dal D'Adda rimandiamo il lettore che sulla miniatura lombarda in questo periodo volesse saperne di più. Ci basta notare che le opere di quel maestro, come dei minori, presentano, nell'aggruppamento, nei costumi e negli sfondi architettonici, nella ricchezza della decorazione caratteri prettamente lombardi: persino i motivi decorativi trovan riscontro nel solito repertorio della scuola pittorica locale. L'orna-

mentazione però si andò limitando a servir di complemento alle lettere iniziali per non soffocare e opprimere le minute composizioni figurate, eseguite secondo le nuove tendenze, e senza più testimoniare l' isolamento che era stata una delle caratteristiche di quest'arte gentile prediletta dai dotti e dai bibliofili, che avevano a gran vanto di arricchire le loro biblioteche di codici riccamente miniati.

Della gentile arte dell'intaglio e della tarsia son meno abbondanti le notizie scritte, ma numerosi, per fortuna, gli esempi notevoli del tempo. Tali: nel Museo Archeologico una grande cornice, opera lombarda in cui l'arte dell'intagliatore si fonde mirabilmente con quella del pittore, già nella chiesa dell'Incoronata di Lodi; in S. Ambrogio una parte degli stalli del coro; quelli in S. Maria delle Grazie (del

S. AMBROGIO COFANO DEGLI INNOCENTI.

1470) e gli armadi della sagrestia nel tempio stesso (1498); quelli del Monastero maggiore di S. Maurizio, semplici ma pieni d'eleganza, forse dei primi anni del cinquecento come gli altri di Santa Maria della Passione e di San Fedele (trasportati qui da Santa Maria della Scala) coi dossali decorati di prospettive a colori e ornati di madreperla, opera attribuita ad Anselmo del Conte, milanese. Fra gli arredi sacri son bei documenti del valore degli artefici lombardi del Rinascimento una bella *pace* a forma di tabernacoletto, in argento e smalti, con due sportelli, provvista di varie rappresentazioni sacre, proveniente da Rivolta d'Adda, ora nel Museo Poldi-Pezzoli (n. 161 *bis*) e, nella stessa raccolta, uno smalto a due fronti in argento dorato con la *Resurrezione* e la *Deposizione* (n. 180) e un trittico di bronzo dorato a due nielli coi ritratti di Lodovico il Moro e di Beatrice d' Este e, all' interno, *S. Giorgio* e la *Deposizione*, ritenuto del Caradosso (n. 214), ma di cui non è precisata la paternità, benchè si sappia che a Milano, nella seconda metà XV secolo, fiorirono orafi come il Caradosso, Matteo da Civate, Michele da Morliano, Francesco Pirovano. Dell'offi-

cina dei De Pozzo, di cui uno, Ambrogio, compì con Agostino De Sacchi nel 1478 la grande croce di Cremona, sarebbe invece, secondo Diego Sant'Ambrogio, il ricco reliquiario detto « degli Innocenti » in S. Ambrogio, già in S. Francesco Grande e creduto. dal Barbier de Montault, molto più tardo. Quanto poi alle famose fabbriche d'armi a Milano — più fiorenti nei periodi successivi a quello che stiamo esaminando — io mi permetto di rimandare senz'altro il lettore al bel libro del Gelli *Gli armaroli milanesi*, tanto più che gli esemplari maggiormente notevoli del Rinascimento si conservan quasi del tutto fuori di Milano e il ricordarli esorbiterebbe dai modesti limiti del presente studio.

Ad accennare, di sfuggita, a certo rifiorimento di più modesti rami d'arte allora a Milano aggiungerò che ho rintracciato ricordi notevoli, per l'arte del vetro, anche di un Antonio da Firenze che lavorava, nel 1455, insieme a un Antonio del Bello veneziano, di Giovanni da Monterone che, coi fratelli, aveva un'avviata fabbrica nel 1460 in Lombardia; per l'arte del vasaio di un Zanino Alberghetto che, nell' ultimo decennio di quel secolo, modellava vasi per la corte; per quella dell'orologiaio di un Filippino de Bassi nel 1456, di Bassano Dordone negli anni successivi, di un maestro Giovanni Tedesco *maestro de horologij* del duca nel 1471, di Marco Rejina (Raineri ?) che copriva la stessa carica nel 1491.

Così Milano, rinnovando il meraviglioso spettacolo di Firenze, vedeva aggirarsi intorno alla corte sforzesca tutto un movimento nuovo d'arte e di industrie fiorentissime. Vedremo successivamente, in questa rapida scorsa storica, il trionfo di quel movimento geniale rappresentato e quasi riassunto dalla grande figura di Leonardo da Vinci.

CALICE SFORZESCO DEL SEC. XV. (MUSEO INDUSTRIALE).

BIBLIOGRAFIA

Pel I.° capitolo cfr. principalmente:

C. Romussi, *Milano nei suoi monumenti*, Milano, Brigola, 1875. — G. Mongeri, *L'arte in Milano*, Milano, 1872. — A. Ceruti, *Sulle antiche mura milanesi di Massimiano*, 1869. — *Bollettino della Consulta del Museo Archeologico, in Milano.* — Opp. citt. in *Bibliografia paleoetnologica Italiana dal 1850 al 1871*, di Luigi Pigorini, Parma, Rossi-Ubaldi, 1871. — P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, ecc., Venezia, 1592, e *La nobiltà di Milano*, Milano, 1615. — C. Amati, *Le Antichità di Milano*, 1821. — Opp. citt. nel volume *Ambrosiana* (pel centenario dalla morte di S. Ambrogio, Milano, 1897). — A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1901, Vol. I e II. — L. Beltrami (*Archivio Storico dell'arte*, nov. dic. 1889). — Sull'altare d'oro di S. Ambrogio, v. Venturi, opp. citt., II vol., nota a pag. 234. — Landriani, *La basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte*, Milano, 1889 e opp. citt. da Venturi, op. cit., III vol., nota a pag. 206, 214. — G. B. Toschi, *Ambrosiana* (*L'Arte*, I, fasc. VI-IX, Roma, 1898, e opp. ivi citt.).

Pel II.° capitolo:

A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance der Lombardei Zweiter Theil: die Blüthezeit*, Berlin, W. Ernst, 1900. — C. Boito, *Il Duomo di Milano* e la bibliografia di L. Salveraglio, ivi, Milano, De Marchi, 1889. — A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Vol. III e IV e opp. di Romussi, Mongeri, ecc., citt. al I. capitolo. — L. Beltrami, *La cappella di S. Pietro Martire* (in *Arch. Sto. dell'arte*, V, 1892). — A. G. Meyer, *Lombardische Denkmäler der vierzehnten Jahrhunderts, Gio. di Balduccio u. die Campionesen*, Stuttgart, 1893. — Caffi, *Della chiesa di S. Eustorgio in Milano*, Milano, 1841. — *Bollettino della Consulta del Museo Archeologico.* — L. Beltrami, *L'arte degli arredi sacri della Lombardia*, Milano, Hoepli, 1897.

Pel III.° capitolo:

C. Casati, *Vicende edilizie del Castello di Milano*, 1876. — L. Beltrami, *Il Castello di Milano durante il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, Hoepli, 1894. — L. Del Mayno, *Vicende militari del Castello di Milano*, Milano, Hoepli, 1894. — F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo* (in *Italienische Forschungen herausgegeben*] *von Kunsthistorischen Institut in Florenz*, I, Berlin, 1906) e *Il Duomo di Milano nel quattrocento* (in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1901). — P. Canetta, *Cronologia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano, Cogliati, 1884. — C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano*, Milano, Pagnoni. — A. G. Meyer, opp. citt. al capitolo II. — F. Malaguzzi Valeri, *G. A. Amadeo scultore e architetto lombardo*, Bergamo, Arti Grafiche, 1904. — L. Beltrami, *La chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano* (in *Arch. Sto. dell'arte*, A. VI, fasc. 4). — Merzario, *I maestri comacini*, Milano, 1894. — Perkins, *Les sculpteurs italiens*, Parigi, Renouard, 1869, II.

Pel IV.° capitolo:

L. Beltrami, *La Cappella di S. Pietro Martire* (*Arch. Sto. dell'arte*, V, 1892). — *Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano.* — C. Casati, *I capi d'Arte di Bramante da Urbino nel Milanese*, Milano, 1870. — Paravicini, *L'architettura del Rinascimento in Lombardia*, s. d. — Gruner, Ottolini e Lose, *The terra cotta Architecture of North-Italy*, London, Murray, 1867. — L. Pungileoni, *Memorie intorno.... a Bramante*, Roma, 1836. — C. Ricci, *Gli affreschi di Bramante*, con appendice di L. Beltrami su *La sala dei maestri d'arme*, Milano, Baldini e Castoldi, 1902. — L. Beltrami, *Bramante a Milano* (*Rassegna d'arte*, anno I). — C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano*, Milano, Pagnoni. — C.

Meyer, opp. citt. ai capitoli precedenti. — G. Moretti (in *Edilizia Moderna*, marzo 1902). — F. Malaguzzi Valeri, *I Solari* cit. e *G. A. Amadeo* cit. — G. L. Calvi, *Notizie.... dei principali architetti, scultori e pittori, ecc.*, Milano, 1859-1865. — D. Sant' Ambrogio (nel *Monitore tecnico*, 20 aprile 1901, 30 maggio 1901 e 20 luglio 1901). — L. Beltrami (in *Rassegna d'arte*, settembre 1902). — Bossi, *Descrizione del monumento di Gastone de Foix*, Milano, 1852. — F. Malaguzzi Valeri, *Note sulla scultura lombarda del Rinascimento: il Fusina e il Caradosso* (*Rassegna d'Arte it.*, novembre, 1905) e in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902, 1 e 2. — W. Suida, *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia* (in *Rassegna d'arte*, gennaio 1906). — *Annali della fabbrica del Duomo*, V, Indici. — G. d'Adda, *Une famille d'artistes lombards au XIV et au XV siècles — Les Besozzo* (ne *L'Art*, 1882, II, 81 e segg.). — P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* (ne *L'Arte*, VIII, 1905, pag. 321 e segg.). — L. Beltrami, *Vincenzo Foppa e le pitture della cappella di S. Pietro Martire a Milano* (*Emporium*, novembre 1898). — Jocelyn Fboulkes, *Cenni su Vincenzo Foppa* (*Rassegna d'arte*, nov.-dic. 1902) e in *The Burlington Magazine*, I, 1. — W. von Seidlitz, in *Gesammelte studien zur Kunstgeschichte, Eine Festgabe für Anton Springer*, Lipsia, 1885. — F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milano, Cogliati, 1902. — L. Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Borgognone*, Milano, 1895. — M. Caffi, *Di antichi pittori poco noti* (in *Arch. Sto. Lombardo*, A. VIII, pag. 54 e segg. e XIX, pag. 995, *Pittori sforzeschi*). — G. Frizzoni, *Ambrogio Borgognone* (ne *L'Arte*, 1900, pag. 323 e segg.). — W. Suida, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi gennant Bramantino* (in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXV, I). — *Intorno ai Montorfano*, v. F. Malaguzzi, op. cit. (*I maestri minori*) e Caffi (*Arch. Sto. Italiano*, III serie, T. XVII, 1873). — D'Adda, *L'arte del minio nel ducato di Milano* (*Arch. Sto. Lomb.*, XII, pag. 551, XIX, pag. 179). — V. Forcella, *La tarsia e la scoltura in legno... di Milano*, ecc., Milano, Hoepli, 1896. — L. Beltrami, *L'arte degli arredi sacri in Lombardia*, Milano, Hoepli, 1897. — X. Barbier de Montault (in *Revue de l'art chrétien*, marzo 1900).